326
1

REVISTA DE FOLCLOR

ANUL VIII Nr. 1—2

BUCUREȘTI

1963

1922

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE FOLCLOR

ANUL VIII Nr. 1—2

BUCUREȘTI

1963

4922

https://biblioteca-digitala.ro

Publicată de INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR
Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25

Consiliul de Redacţie: SABIN V. DRĂGOI, I. MUŞLEA, M. POP, TIBERIU ALEXANDRU, GH. CIOBANU, VERA PROCA-CIORTEA, I. JAGAMÁS

Redactor-Şef: MIHAI POP

Redactor-Şef adj.: NICOLAE JULA

https://biblioteca-digitala.ro

S U M A R

STUDII

Pag.

N. RĂDULESCU — Cîntece revoluţionare ale U.T.C.-iştilor 7
AL. SĂNDULESCU — Delavrancea şi problemele folclorului 26
GH. CIOBANU — Raportul structural dintre vers şi melodie în cîntecul popular romînesc 41
M. MARIN-BUGA — Lupta împotriva oprimării sociale reflectată în lirica populară.. 62
C. COSTEA — Locul jocului fecioresc în repertoriul contemporan de dansuri populare 85

MATERIALE

G. HABENICHT — Tot pe vale şi pe grui 94
M. KAHANE — Doine din Oltenia subcarpatică 99

DIN ISTORIA FOLCLORULUI ŞI FOLCLORISTICII

S. DOMOKOS — Contribuţii la cunoaşterea legăturilor folclorice maghiaro-romîne.. 117

NOTE ŞI DISCUŢII

A. FOCHI — 15 ani de folcloristică în R.P.R. 124
A. BUCŞAN — Dialecte şi aspecte stilistice în coregrafia noastră populară 140
P. RUXĂNDOIU — Elemente înnoitoare în stadiul contemporan al evoluţiei basmului 144

CRONICA

AL. I. AMZULESCU — N. I. Dumitraşcu 153
S. V. DRĂGOI — Lajtha László 157
A. FOCHI — Dr. Richard Weiss 159
Din realizările folcloristicii noastre: Clasificarea melodiilor în discuţia sectorului muzical al Institutului de etnografie şi folclor (161); Discuţii asupra terminologiei în jocul popular (163); Bibliografie etnografică şi folclorică romînească (164); Adoptarea sistemului de notaţie Laban-Knust (165); Probleme de folclor în publicaţiile romîneşti (167); Din culegerile Institutului de etnografie şi folclor (168).
Activitatea folcloristică internaţională: A 15-a conferinţă anuală C.I.M.P. (175); Chestionarul C.I.M.P. privind dansul popular (175); Răsfoind publicaţiile de specialitate (176).

RECENZII

O. PAPADIMA — Folclor din Transilvania 180
L. BÎRGU — « Cîntări şi strigături romîneşti de cari cîntă fetele şi ficiorii jucînd».. 185
M. MARTIN — Viaţa literară sovietică 187
C. BĂRBULESCU — Catalogul poveştilor populare maghiare 189

https://biblioteca-digitala.ro

CONTENTS

STUDIES

Page

N. RADULESCU — Revolutionary songs of the Rumanian Communist Youth 7
AL. SANDULESCU — Delavrancea and problems of folklore 26
GH. CIOBANU — The structural relationship between verse and melody in Rumanian folksongs 41
M. MARIN-BUGA — The struggle against social oppression reflected in folk-lyric ... 62
C. COSTEA — Swain dances in the contemporary repertory of Rumanian folk-dances.. 85

FOLKLORISTIC DOCUMENTS

G. HABENICHT — Up hill down dale 94
M. KAHANE — Doinas from Subcarpathian Oltenia 99

HISTORY OF RUMANIAN FOLKLORE

S. DOMOKOS — Contributions to the study of Magyar-Rumanian folklore ties 117

NOTES AND NEWS

A. FOCHI — 15 years of folklore-research in the Rumanian People's Republic 124
A. BUCŞAN — Stylistic aspects and dialects in Rumanian folk choreography 140
P. RUXANDOIU — Novel elements in the present stage of evolution of the folk-tale.. 144

CHRONICLE

AL. I. AMZULESCU — N. I. Dumitraşcu 153
S. V. DRAGOI — Lajtha László 157
A. FOCHI — Dr. Richard Weiss 159
Rumanian Folklore activities: Classification of melodies discussed by the musical department of the Institute of Ethnography and Folklore (161); Discussions on the terminology in folk-dances (163); Rumanian ethnographic and folklore bibliography (164); Adoption of the Laban-Kunst notation system (165); Folklore problems in Rumanian publications (167); From the collections of the Institute of Ethnography and Folklore (168);
International Folklore activities: The 15th Annual Conference of the I.F.M.C. (175); The I.F.M.C. questionnaire on folkdances (175); Perusing the folklore publications (176).

REVIEWS

O. PAPADIMA — Folklore from Transylvania 180
L. BÎRGU — "Rumanian chants and cries sung by girls and swains whilst dancing" 185
M. MARTIN — Soviet literary life 187
C. BARBULESCU — Catalogue of Magyar folk-tales 189

https://biblioteca-digitala.ro

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

стр.

Н. РЭДУЛЕСКУ — Революционные песни коммунистической молодежи 7
А. СЭНДУЛЕСКУ — Делавранча и вопросы фольклора 26
Г. ЧОБАНУ — Структурное соотношение между стихом и мелодией в румынской народной песне 41
М. МАРИН БУГА — Как отражается в народной лирике борьба против социального угнетения 62
К. КОСТЯ — Место молодецкой пляски в современном народном хореографическом репертуаре 85

МАТЕРИАЛЫ

Г. ХАБЕНИХТ — Тот пе вале ши пе груй 94
М. КАХАНЕ — Дойны в прикарпатской Олтении 99

ИЗ ИСТОРИИ ФОЛЬКЛОРА И ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

С. ДОМОКОС — Сведения о румыно-венгерских фольклорных связях 117

ЗАМЕТКИ И ОБСУЖДЕНИЯ

А. ФОКИ — 15-летие фольклористики в РНР 124
А. БУКШАН — Диалекты и стилистические аспекты в румынской народной хореографии 140
П. РУКСАНДОЮ — Обновляющие элементы на современном этапе эволюции сказки 144

ХРОНИКА

А. И. АМЗУЛЕСКУ — Н. И. Думитрашку 153
С. В. ДРЭГОЙ — Ласло Лайта 157
А. ФОКИ — Д-р Рихард Вейсс 159

Из достижений нашей фольклористики: Вопрос классификации мелодий на обсуждении музыкального отделения Института этнографии и фольклора (161); Дискуссии по терминологии в народной пляске (163); Румынская этнографическая и фольклорная библиография (164); Восприятие системы нотации Лабана-Кнуста (165); Вопросы фольклора в румынских печатных изданиях (167); Из экспедиционной работы Института этнографии и фольклора (168).

Международная фольклористическая деятельность: 15-я ежегодная конференция Международного совета народной музыки (175); Вопросник МСНМ в связи с народным танцем (175); Листая специализированные печатные издания (176).

РЕЦЕНЗИИ

О. ПАПАДИМА — Фольклор Трансильвании 180
Л. БЫРГУ — «Румынские песни и выкрики, исполняемые девушками и парнями во время пляски» 185
М. МАРТИН — Советская литературная жизнь 187
К. БАРБУЛЕСКУ — Каталог венгерских народных сказок 189

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CÎNTECE REVOLUŢIONARE ALE UTECIŞTILOR[1]

NICOLAE RĂDULESCU

În cele ce urmează ne propunem să arătăm existenţa, în cadrul cîntecului muncitoresc revoluţionar din ţara noastră, a unei categorii de cîntece revoluţionare ale tineretului comunist, oglindind lupta lui, sub conducerea P.C.R., pentru libertate şi o viaţă mai bună.

Încă de la înfiinţarea sa, în 1922, în condiţiile perioadei de avînt revoluţionar inaugurată de Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, U.T.C.-ul, continuator a tradiţiei de luptă a tineretului de la noi, a fost sprijinul de nădejde al P.C.R., sub îndrumarea căruia a militat cu fermitate şi consecvenţă. Dînd viaţă aspiraţiilor celor mai înaintate ale tineretului progresist din ţara noastră, organizaţia revoluţionară marxist-leninistă a tineretului muncitor din Romînia s-a dovedit, sub îndrumarea partidului de tip nou, capabilă să organizeze şi să conducă lupta maselor de tineri împotriva regimului burghezo-moşieresc. În condiţiile grele ale ilegalităţii, U.T.C.-ul a fost şcoala revoluţionară care a călit în luptă viitoare cadre ale P.C.R. Împletind activitatea ilegală cu cea legală şi, mai tîrziu, ducîndu-şi munca în condiţiile celei mai sălbatice terori, organizaţia tineretului comunist a luptat întotdeauna alături de P.C.R. pentru cauza clasei muncitoare.

Călăuzindu-se după experienţa partidului, U.T.C.-ul a apreciat însemnătatea muncii de propagandă şi agitaţie, acordînd o atenţie deosebită acestui sector, în cadrul căruia activitatea culturală avea un rol de frunte. Cîntecele revoluţionare au constituit un mijloc eficace de lămurire şi de atragere a tineretului de partea comuniştilor. Figuri proeminente ale mişcării noastre muncitoreşti au subliniat importanţa cîntecului pentru educarea maselor în spiritul luptei revoluţionare. Astfel, Alecu Constantinescu scria, în articolul intitulat « Corul »[2]: cîntecul revoluţionar « întreţine entuziasmul, îl redeşteaptă în anumite ocazii stîrnind în acelaşi timp în sufletele auditorului dragostea de luptă pentru binele obştesc »... « marşurile sau cîntecele... stîrnesc, chiar în sufletele celor ce le-au mai auzit ... dorinţa neînfrînată a luptelor pînă la moarte ». Ilie Pintilie a relevat eficacitatea cîntecului

---

[1] Materialul utilizat pentru această lucrare face parte dintr-un volum de cîntece revoluţionare, în curs de apariţie. Volumul este alcătuit de către un colectiv de cercetători ştiinţifici din care fac parte: E. Cernea şi N. Rădulescu de la Institutul de etnografie şi folclor şi T. Pinteanu de la Institutul de istorie a Partidului de pe lîngă C. C. al P.M.R. Lucrarea de faţă a fost prezentată într-o primă formă la Sesiunea tinerilor folclorişti, organizată de Institutul de folclor din Bucureşti, între 13–15 noiembrie 1961.

[2] *Romînia Muncitoare.* Organul Uniunii socialiste şi al sindicatelor unite. 7 august 1908

https://biblioteca-digitala.ro

revoluționar, remarcînd că « uneori asemenea cîntece bat în țintă mai dihai decît un discurs »[3]. În același timp, cîntecele revoluționare constituie expresia adeziunii, a atașamentului puternic al maselor de proletari la ideologia revoluționară a partidului clasei muncitoare.

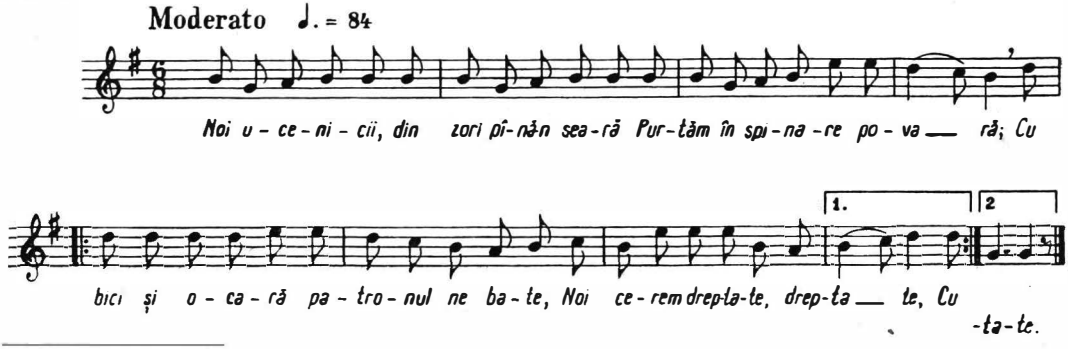
Și în țara noastră, ca pretutindeni de altfel, repertoriul de cîntece revoluționare cuprindea în primul rînd cîntece autohtone, creații ale mișcării muncitorești de la noi. În afară de acestea întîlnim printre cîntecele revoluționare care au circulat la noi în țară și unele creații ale proletariatului din alte țări, creații care s-au integrat organic, sub formă de adaptări sau traduceri, în tezaurul cîntecului revoluționar din patria noastră. U.T.C.-ul a preluat, o dată cu experiența revoluționară a generațiilor de luptători mai în vîrstă, și cîntecele revoluționare general răspîndite la noi. Astfel în repertoriul U.T.C.-iștilor regăsim aproape tot ceea ce circula și în rîndul celor vîrstnici. Alături de acestea întîlnim și o seamă de creații născute în masa de tineret, care se adresau în special tinerilor, vorbind despre viața și lupta lor, însuflețindu-le și mobilizîndu-le forțele. De ele ne vom ocupa în cele ce urmează.

★

Călăuzit în permanență de P.C.R., U.T.C. a organizat și condus lupta maselor de tineri din țara noastră împotriva exploatării și a mizeriei, pentru îmbunătățirea condițiilor de muncă și trai. În rîndurile ucenicilor, U.T.C. a desfășurat, conform îndrumării date de P.C.R., o muncă perseverentă pentru organizare.

Îmbinînd acțiunile politice cu cele de natură economică, U.T.C. îi mobiliza la luptă împotriva măsurilor patronale, pentru înfăptuirea unor revendicări imediate: reducerea orelor de muncă, îmbunătățirea întreținerii și a tratamentului, desființarea bătăii, democratizarea regimului căminelor. U.T.C. îi inițiа astfel în lupta revoluționară, pregătindu-i pentru a deveni membrii săi. În rîndul tinerilor supuși exploatării crunte din întreprinderi, fabrici și uzine, munca dusă de către U.T.C. a avut un puternic răsunet. Ca răspuns la această acțiune au apărut, în sînul maselor de ucenici, cîntece de tipul celui pe care-l dăm mai jos. Dovedind o orientare clară, combativă, el demască principalii dușmani ai clasei muncitoare: fascismul, războiul și capitalul. Ucenicilor le este adresată chemarea la unire pentru a participa la lupta condusă de comuniști împotriva orînduirii capitaliste care generează fascismul și războiul. Cîntecul de față a circulat la noi începînd cu deceniul al patrulea al veacului nostru.

CÎNTECUL UCENICILOR

Not. 3415 [4]

[3] i. 22475, A.I.F.
[4] Culegător I. Nicola.

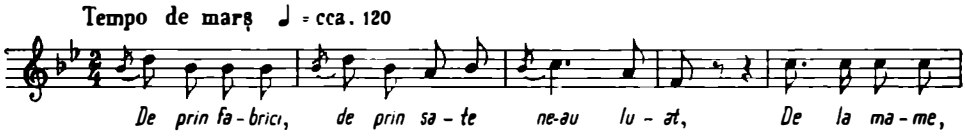
https://biblioteca-digitala.ro

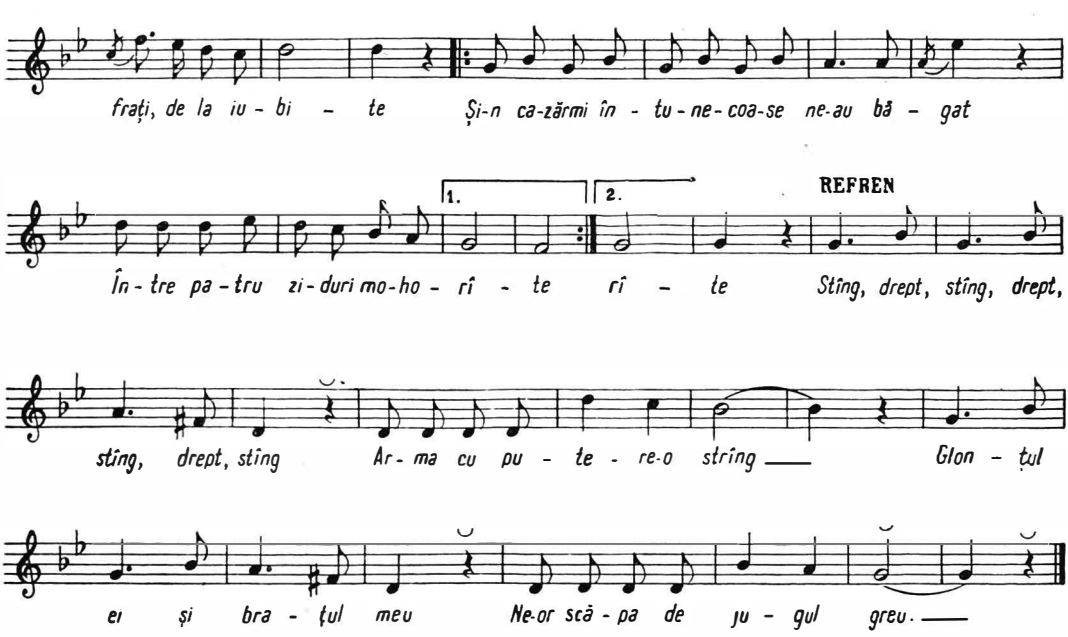
1. *Noi, ucenicii, din zori pînă-n seară*
Purtăm în spinare povară
Cu bici și ocară patronul ne bate,
Noi cerem: « Dreptate, dreptate» !
2. *Fasciștii ne cheamă-n război. Luați seama !*
Nu mergem ! Noi nu vrem războaie ;
Un singur război avem: război cu boierii
Ce ne pradă pe noi muncitorii.
3. *Dați-ne mîna toți ucenicii,*
Să mergem la luptă-mpreună.
Boierii să piară-n oraș și la țară
O viață noi vrem: proletară !

Un important sector, în care U.T.C. și-a dus munca, a fost armata burghezo-moșierească. Ținînd seama de pregătirile de război ale burgheziei și moșierimii romîne, de rolul pe care urma să-l joace Romînia în războiul de agresiune împotriva Uniunii Sovietice, P.C.R. a relevat în repetate rînduri — încă de la Congresul IV (1928) — necesitatea intensificării activității U.T.C. cu recruții, soldații și cu cei demobilizați. Clasele aflate la putere se străduiau pe diferite căi să cîștige tineretul muncitor în scopul folosirii lui drept carne de tun pentru interesele imperialismului. Trebuia dusă munca de lămurire a soldaților și recruților, de atragere a lor de partea muncitorilor, în vederea încadrării, alături de comuniști, în frontul luptei pentru împiedicarea războiului anti-sovietic. Era necesar ca soldații să-și organizeze lupta pe baza unui program de revendicări imediate: hrană și îmbrăcăminte mai bună, tratament mai omenesc. U.T.C. avea un rol de seamă în sprijinirea muncii P.C.R. în armată. Partidul a apreciat că, în acea perioadă, acest sector trebuia să fie cel mai important în activitatea U.T.C. Răspunzînd sarcinii trasate, U.T.C. și-a intensificat munca de agitație prin ziarele și foile volante pe care le edita special pentru soldați, precum și prin alte acțiuni menite să facă cunoscut cuvîntul partidului în armată. Ca urmare au apărut cîntecele revoluționare ostășești, de tipul celui de mai jos. Versurile lui demască cu vehemență tratamentul barbar la care erau supuși recruții, fii de muncitori sau țărani, abrutizarea lor fizică și spirituală urmărită de către cei ce-i instruiau cu scopul de a face din ei executanți docili ai ordinelor burghezo-moșierimii. Totodată, conținutul lor afirmă cu tărie hotărîrea soldaților de a păși, cot la cot, cu muncitorii și țăranii, de a dejuca intențiile agresive ale imperialismului față de statul sovietic și de a lupta pentru instaurarea puterii proletare în Romînia. Calea pe care trebuie să fie atinsă această țintă este cea revoluționară, așa cum o spune refrenul.

Așa cum se întîmplă foarte adesea în folclor, textul cîntecului creat la noi în țară a fost adaptat la o melodie existentă a unui cunoscut cîntec ostășesc, circulînd la noi cu începere de prin anii 1919—1922 [5]. Cu acest text revoluționar, cîntecul a devenit popular atît în mediul muncitoresc cît și în armată. Variantele culese de noi atestă circulația sa intensă.

CÎNTEC OSTĂȘESC: STÎNG, DREPT, STÎNG

mg. 1765 h

[5] i. 22417, A.I.F.

https://biblioteca-digitala.ro

1. *De prin fabrici, de prin sate ne-au luat,*
De la mame, frați, de la iubite
Și-n cazărmi întunecoase ne-au băgat, } bis
Între patru ziduri mohorîte.

Ref.

Stîng, drept, stîng, drept, stîng, drept, stîng
Arma cu putere-o strîng.
Glonțul ei și brațul meu
Ne-or scăpa de jugul greu.

2. *Cînd gornistul sună deșteptarea-n zori,*
Ghionți și-njurături încep să curgă.
Zdrențuiți, flămînzi și goi mereu
Pînă-n noapte ne gonesc, ne-alungă. } bis

Ref.

3. *Ofițerii, ciini turbați, fii de ciocoi,*
Cu bătaia neînvățată teoria :
Cică moartea cea mai mîndră e-n război } bis
Și să tragi în frați e datoria.

Ref.

4. *De-or vrea burghezii cu a noastre mîini*
Lupta voastră-n sînge s-o înece,
Fraților, de prin ogoare și uzini, } bis
Cot la cot cu voi în luptă-om merge !

Ref.

5. *Fraților din Uniunea Sovietică,*
Contra voastră de va merge burghezia,
Noi jurăm : cu-a noastre mîini o vom zdrobi } bis
Și vom face soviete-n Romînia

Ref.

Legătura P.C.R. cu masele muncitoare era înfăptuită în această perioadă printr-o serie de organizații legale și ilegale acționînd sub conducerea partidului. Pe lîngă sindicatele unitare, existau: Blocul muncitoresc-țărănesc (înființat în 1925), Ajutorul roșu internațional, Comitetul de ajutorare de pe lîngă sindicatele unitare, Comitetul pentru amnistie etc. Dintre acestea, Ajutorul roșu internațional (secția romînă), cunoscut sub denumirea M.O.P.R., era consacrat ajutorării victimelor terorii burghezo-moșierești aflate în închisori, lagăre, spitale. Desfășurîndu-și activitatea sub directa îndrumare a P.C.R., Ajutorul roșu a organizat o serie de campanii de protest împotriva tratamentului inuman aplicat deținuților politici, campanii de strîngere de bani, alimente, îmbrăcăminte, cărți pentru comuniștii închiși. Congresul al IV-lea al P.C.R. (1928) a trasat printr-o rezoluție sarcina ca membrii de partid să intre în Ajutorul roșu și să lucreze activ în cadrul acestei organizații. La rîndul lor, activiștii P.C.R. au antrenat în munca la M.O.P.R. și pe U.T.C.-iști, care și-au adus în acest fel contribuția la ajutorarea luptătorilor închiși. Una din for-

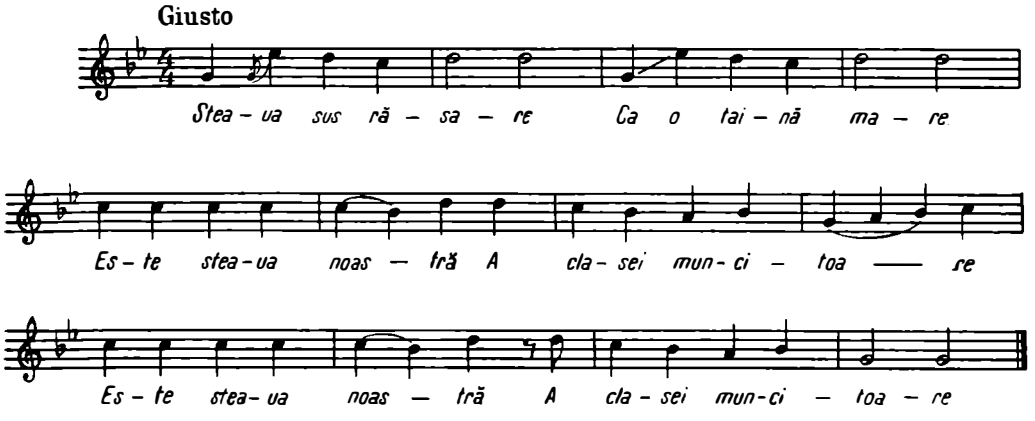
https://biblioteca-digitala.ro

mele în care se făceau strîngerile de fonduri era organizarea colindatului și plugușorului muncitoresc în perioada sărbătorilor de iarnă. El a avut loc, începînd de prin anul 1930 în special în cartierele muncitorești. Însoțiți de un membru de partid cu experiență, tineri și copii, ducînd cu ei stele în cinci colțuri, uneori cu chipul lui Lenin în mijloc, alteori fără nici un chip, mergeau pe la casele muncitorilor. Pe stradă steaua era acoperită cu o husă. După ce în prealabil conducătorul grupului se interesa dacă se primește steaua muncitorească, intrau în casă și începeau să cînte. Pentru acest prilej au fost create mai multe texte care se executau de obicei pe melodii cunoscute de colindă sau cîntec de stea, pentru a nu trezi în caz contrar, suspiciunea organelor polițienești și a siguranței burgheze. Uneori se cîntau cîntece revoluționare cunoscute sau se recitau poezii revoluționare. La sfîrșit, după strîngerea darurilor constînd în bani sau alimente, conducătorul cetei se adresa celor din casă cu cuvintele: « Cetățeni (sau « Fraților ») banii pe care i-ați dat Dvs., sînt pentru cei care au luptat pentru opt ore de muncă; pentru pace, împotriva războiului » sau « pentru cei închiși, pentru luptătorii antifasciști » etc. [6] Textul care urmează a circulat în București în anii 1930—1933 și a fost cîntat adesea la revelioanele muncitorești. Conținutul său oglindește cu veridicitate condițiile de mizerie în care erau nevoiți să-și ducă existența muncitorii în trecutul regim. Era tocmai perioada crizei economice, a creșterii șomajului, a « curbelor de sacrificiu ». Exploatarea cruntă a oamenilor muncii e demascată cu tărie în versurile cîntecului, care adresează un apel pentru strîngerea rîndurilor sub steagul comunist al luptei pentru dreptate.

Melodia pe care se cîntă textul nostru este o creație populară autohtonă cunoscută, care a vehiculat la un moment dat și textul unui cîntec de stea [7]. Trebuie subliniat faptul că ea a fost modificată în sensul imprimării unui specific al cîntecelor revoluționare. Acest lucru s-a realizat prin repetarea ultimelor două rînduri melodice, așa cum se întîmplă de cele mai multe ori în cîntecele de mase.

STEAUA MUNCITOREASCĂ

mg. 1765 r



[6] i. 22453, A.I.F.

[7] Circulația ei în mediul orășenesc e atestată încă din secolul trecut la D. Vulpian: Musica populară. Volumul I. Balade, Colinde, Doine, Idyle. Buc., Ed. culegătorului (1886 ?), 137.

https://biblioteca-digitala.ro

1. *Steaua sus răsare*
Ca o taină mare,
Este steaua noastră } bis
A clasei muncitoare.
2. *Steaua strălucește*
Și lumii vestește
Cum se mai trudește } bis
Cel care muncește.
3. *Steaua luminează*
Și adeverează
Case oropsite } bis
Bordeie prăpădite.
4. *Voi, de-aici din casă*
Nu aveți la masă
Pîine albă și cîrnați, } bis
Cum au cei bogați.
5. *Tineri, fețe supte*
Care vor să lupte,
Fete muncitoare } bis
Zac în închisoare.
6. *Afară, șomerii*
Dorm în frigul serii;
Ieri, nici azi, nici mîine } bis
Ei nu au de pîine.
7. *Patronul te fură,*
Șeful te înjură
Și fără dreptate } bis
Te rupe, te bate
8. *Dacă vreți să-nvingeți,*
Rîndurile strîngeți,
Muncitori uniți-vă ! } bis

Începînd cu perioada avîntului revoluționar, care a culminat cu eroicele lupte ale C.F.R.-iștilor și petroliștilor din 1933, activitatea U.T.C.-ului s-a intensificat. Aplicînd linia trasată de P.C.R. de îmbinare a muncii ilegală cu cea legală, tinerii comuniști desfășurau o bogată activitate pe frontul cultural-artistic. Ocaziile în care se executau cîntecele revoluționare erau numeroase: întruniri la care-și dădeau concursul formații corale de tineret, seri sau șezători, care deși se intitulau « literare » cuprindeau în program și muzică, ceaiuri tovărășești etc. Unul din prilejurile cele mai răspîndite de a cînta cîntece revoluționare, în anii 1934—1936, erau excursiile de tineret. Acestea aveau un caracter semilegal, cu alte cuvinte sub o formă de manifestare legală ascundeau o activitate ilegală. Cunoaștem modul cum decurgeau, în capitală, unele dintre aceste excursii. Ele erau întreprinse de obicei duminica, în jurul Bucureștilor, la pădurile Andronache, Pantelimon, Copăceni, la malul Argeșului și în alte locuri. De la sectorul de partid se primeau instrucțiuni amănunțite asupra felului cum urma să se desfășoare excursia. Tinerii erau îndrumați pe parcurs de către activiști cu experiență, membri de partid, care-i întovărășeau. Se pleca cu autocamioane, iar o dată ajunși la destinație se instituia un grup de pază în timp ce grupul principal, în fruntea căruia se afla delegatul P.C.R., își începea activitatea: se ținea o informare politică, aveau loc discuții, după care urma un program cultural, spontan de cele mai multe ori, compus din recitări și cîntece [8]. La excursii participau nu numai U.T.C.-iști, ci și alți tineri cu care se lucrase în prealabil și care erau astfel atrași în rîndurile organizației. Tineretul iubea foarte mult acest gen de manifestări care îi dădeau posibilitatea să îmbine munca politică cu cea cultural-sportivă.

Un sector de activitate a U.T.C.-ului, care a avut o mare importanță, a fost învățămîntul școlar și universitar. Burghezia și moșierimea căutau să propage, pe toate căile, în rîndurile tineretului școlar și studențesc, o ideologie dușmănoasă antimuncitorească, reacționar-fascistă. Prin diferite organizații clericale, naționaliste, fasciste și profasciste, clasa dominantă încerca să educe tineretul în spiritul șovinismului, rasismului și al urii față de U.R.S.S.

Congresul al IV-lea al P.C.R. (1928) și Congresul al V-lea (1931) au subliniat necesitatea împletirii muncii ilegale cu cea legală și a intensificării activității legale a U.T.C.-ului, sub conducerea politică a P.C.R., pentru înrolarea tinèretului în frontul

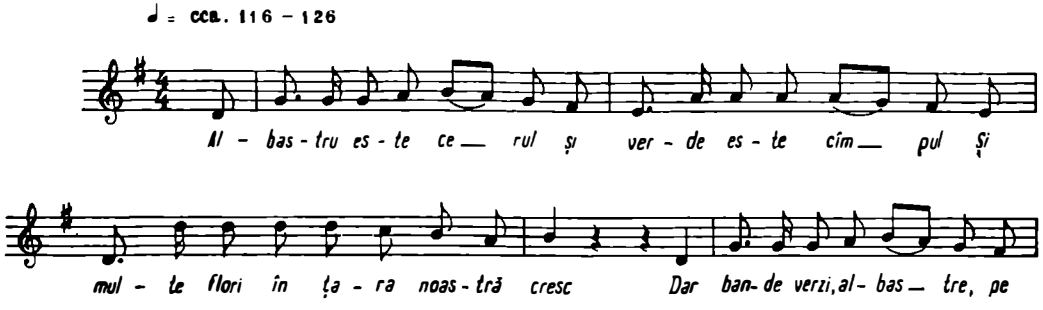
[8] După i. 22364 și 22369, A.I.F.

https://biblioteca-digitala.ro

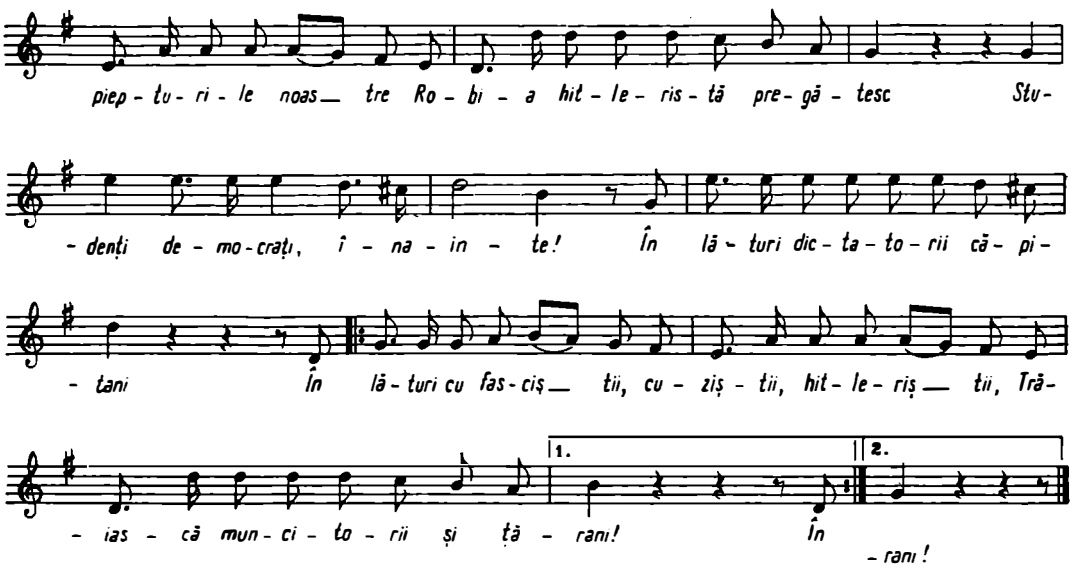
luptei comuniste. După Congresul V al P.C.R., în anii fascizării țării și a pregătirii războiului antisovietic, această sarcină a devenit deosebit de importantă pentru U.T.C. În împrejurările orientării categorice spre fascism a cercurilor reacționare din Romînia, P.C.R. creează o serie de organizații de masă legale pentru a pregăti acțiunea de închegare a unui front larg popular antifascist. Sub directa conducere a P.C.R., U.T.C. a dus o susținută activitate pentru înfăptuirea unității de acțiune cu tineretul social-democrat și cu cel neorganizat, în vederea satisfacerii revendicărilor proprii tineretului și împiedecării fascizării țării. Astfel, mergînd pe linia sarcinilor trasate de P.C.R., U.T.C. a propus în mai multe rînduri, în anii 1934—1935, crearea Frontului unic al tineretului. În iulie 1934, din inițiativa U.T.C., a fost formată « Asociația tineretului antifascist » care a desfășurat o importantă activitate de atragere a tineretului din fabrici, uzine, școli și facultăți la diferite acțiuni îndreptate împotriva fascizării tineretului. În 1935 a luat ființă « Frontul studențesc democrat », organizație legală de masă care a organizat și condus lupta tineretului universitar pentru revendicări democratice, împotriva fascismului și a războiului antisovietic. Ca urmare a muncii U.T.C. cu tineretul studențesc, în mișcarea culturală a studenților din acei ani au luat naștere creații care dovedesc o orientare democratică, antifascistă, de unire cu muncitorii și țăranii. Drept exemplu poate servi « Marșul studenților democrați », născut în mediul tineretului studențesc de la noi în anii 1935—36. Conținutul său pune pe primul plan lupta împotriva fascismului, cel mai aprig dușman al clasei muncitoare internaționale. Alături de tineret, în această luptă condusă de partidul clasei muncitoare, este întreg poporul, toți cei ce muncesc de pretutindeni. Textul pune în lumină și o sarcină specifică a tineretului intelectual: ducerea culturii la sate, răspîndirea învățăturii revoluționare și educarea țărănimii în spiritul luptei de clasă, premiză pentru făurirea alianței muncitorești țărănești.

Respectînd caracterul cîntecelor revoluționare de mase, versurile textului au fost adaptate unei melodii de marș, cunoscută la noi în acea perioadă. Este vorba de marșul flotei comsomoliste sovietice (cuvinte de A. Bezîmenski, 1922). Melodia acestui marș este însă mai veche, circulînd în Rusia încă de la începutul sec. XX cu un alt text revoluționar: « Ne înăbușe, tovarăși, puterea capitalului ». La baza ei stă melodia unui cîntec revoluționar polonez de la 1831 [9].

MARȘUL STUDENȚILOR DEMOCRAȚI

f. a. 5460

[9] M. Druskin: Russkaia revoliuționnaia pesnia. Leningrad, 1959, 59—60; Russkie revoliuționnîe pesni. Moscova, 1952, 118—120 și 131.

https://biblioteca-digitala.ro



1. *În cînt de voioșie,*
Chiot de voinicie,
Studenții la luptă pornesc ;
Cu noi este poporul,
Al nostru-i viitorul,
Al tuturor acelor ce muncesc *.

Ref.

Studenți democrați înainte !
În lături dictatorii căpitani ! **
În lături cu fasciștii,
Cuziștii, hitleriștii, } *bis*
Trăiască muncitorii și țărani !

2. *Albastru este cerul*
Și verde este cîmpul,
Și multe flori în țara noastră cresc ;
Dar bande verzi, albastre,
Pe piepturile noastre
Robia hitleristă pregătesc.

Ref.

3. *A științei făclie*
Să nu mai fie
În mîinile acelora bogați.
Cu noi este poporul,
Al nostru-i viitorul
Al tuturor acelor ce muncesc ***.

Ref.

4. *Poporul la sate*
În beznă se zbate;
Să ducem lumină la sat !
Noi sîntem rupți din glie
Și, orice o să fie,
Izbînda a noastră va fi.

Ref.

Un alt cîntec inspirat de lupta dusă, alături de comuniști, de întregul tineret internațional împotriva fascismului este «Tinerime asuprită». Textul său a fost creat în țara noastră în următoarele împrejurări: în februarie 1934 tentativa reacțiunii de a instaura un guvern fascist în Franța a suferit un eșec total. În urma acestui fapt mișcarea antifascistă franceză a luat un puternic avînt, în iulie 1934 P.C.F. reușind să înfăptuiască Frontul unic muncitoresc [10]. Ecoul înfrîngerii pe

* Pentru a avea o imagine completă a textului a fost adăugată strofa cu care începea versiunea originală (i. 22476, A.I.F.).

** În varianta autorului «Cel ce luptă rob nu va fi», în altă variantă «Un crez și-o datorie noi avem».

*** O variantă culeasă cunoaște o strofă în plus, inexistentă în versiunea originală:

Auziți cum ne cheamă, Setos de libertate,
Auziți cum ne strigă Adevăr și dreptate,
Poporul din care am ieșit; De-a pururea mințit și obidit.

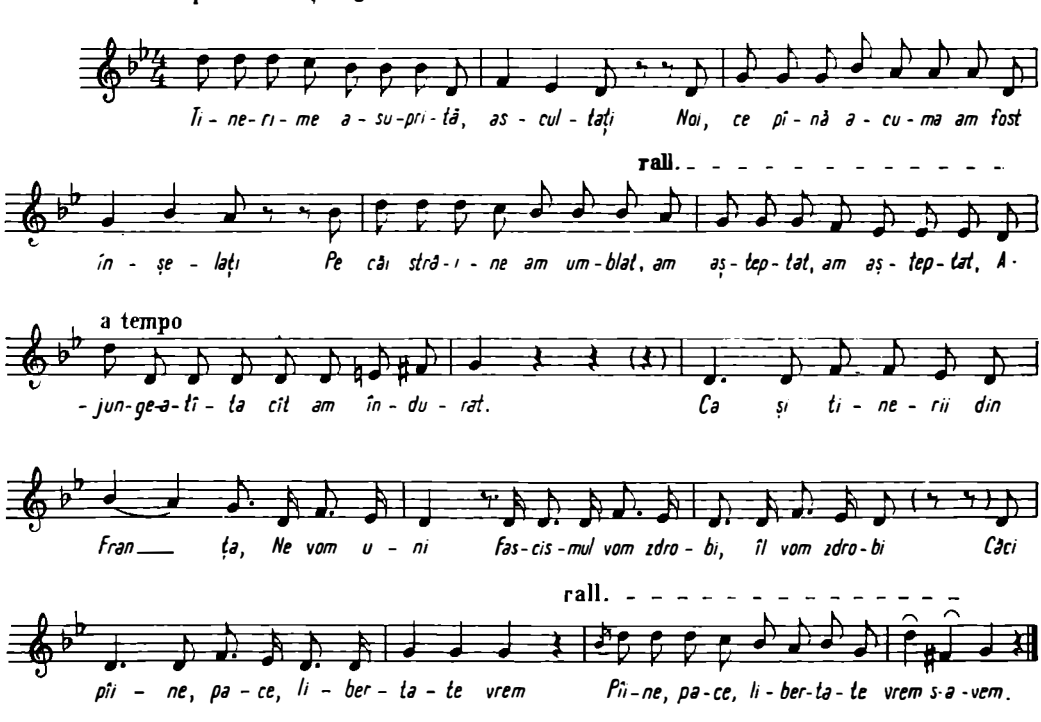
[10] William Z. Foster: Istoria celor 3 internaționale. Ed. pol. Buc., 1959, 458–461.

https://biblioteca-digitala.ro

care a suferit-o fascismul în această țară s-a propagat cu repeziciune peste hotare ajungînd și la noi. Cîntecul nostru se slujește de eșecul pilduitor al fascismului în Franța, pentru a scoate în evidență sarcinile care reveneau tineretului de la noi, pe atunci ademenit și înșelat de făgăduielile mincinoase ale burghezo-moșierimii. Singura cale pe care tineretul își poate atinge ținta unui trai mai bun este lupta unită alături de proletariat. Conștiința că fascismul este dușmanul neîmpăcat al poporului, că fascismul poate fi zdrobit prin unirea tineretului cu întreaga clasă muncitoare, se desprinde clar din versurile cîntecului, care adresează tineretului nostru chemarea de a intra în frontul luptei antifasciste, în fruntea căruia se afla P.C.R. Esența principalelor revendicări ale clasei muncitoare se află formulată în refren: « pîine, pace, libertate vrem! »

Melodia pe care a circulat textul era cunoscută la noi mai de mult, cu un alt text revoluționar [11]. În acesta din urmă dușmanul principal îl constituie burghezia și moșierimea. Textul de față pune accentul de data aceasta pe necesitatea, devenită acută, a luptei împotriva fascismului îmbrățișat și sprijinit de către burghezo-moșierimea romînă. Este un exemplu de reluare folclorică, după un interval de timp, a unei creații revoluționare, atît ca tematică literară cît și ca muzică.

TINERIME ASUPRITĂ

mg. 1784 I s.

NOTĂ: *Pauzele puse între paranteze, au fost omise la execuție.*

[11] mg. 1765 s, A.I.F.

https://biblioteca-digitala.ro

1. *Tinerime asuprită,*
Ascultați :
Noi ce pîn-acuma
Am fost înșelați,
Pe căi străine am umblat,
Am așteptat, am așteptat,
Ajunge-atîta
Cit am îndurat !

Ref.

Ca și tinerii din Franța ne vom uni,
Fascismu-l vom zdrobi ! Îl vom zdrobi !
Căci pîine, pace, libertate vrem !
Pîine, pace, libertate vrem s-avem !

2. *Fascismul duce tineretul*
La război,
Dar tineretul vrea să scape
De nevoi.
Nu vrem să fim carne de tun,
Avem un drum
De-acum, de-acum :
E drumul luptei
Pentru-un trai mai bun.

Ref.

3. *Pășim la luptă pentru noi,*
Pășim, pășim,
Cu muncitori de pretutindeni
Ne-nfrățim.
Sîntem o clasă ce venim
Al nostru cer să-l stăpînim,
Veniți cu noi !
Uniți să biruim !

Ref.

Melodia de mai sus pornește de la un cîntec sovietic care a avut circulație în țara noastră: « Marșul lui Budionnîi », creat în Armata Roșie în 1920 (versuri: A. d'Aktil, muzica: Dm. Pocrass) [12]. Cîntecul romînesc reprezintă o variantă de sine stătătoare a melodiei acestui marș care a fost transformat simțitor, mai cu seamă în partea a doua.

În anii din ajunul celui de al doilea război mondial s-a întețit lupta comuniștilor, sub conducerea P.C.R., pentru mobilizarea maselor împotriva dictaturii regale de tip fascist instaurată la noi în țară și a ascensiunii rapide a hitlerismului care își găsise susținători puternici în vîrfurile reacționare din Romînia de atunci. Analizînd munca sa în rîndurile tineretului, P.C.R. a hotărît, în ianuarie 1939, reorganizarea pe baze noi a U.T.C., fapt care a permis ca partidul să-și creeze legătura strînsă cu masele de tineri și să realizeze unirea lor în lupta împotriva dictaturii carliste și a fascismului, pentru cîștigarea independenței naționale și pentru un stat democrat, promotor al unei politici de pace. Acțiunile tinerilor comuniști, îndrumați de partid, se înmulțesc în toate sectoarele de activitate. În acei ani, una din problemele cele mai de seamă care stăteau în fața P.C.R. era lupta în vederea făuririi alianței muncitorești-țărănești. Activînd în condiții grele de ilegalitate, P.C.R. a desfășurat o muncă intensă de demascare a demagogiei fasciste și atragere de partea comuniștilor a maselor de țărani. Cîntecul care urmează, creat în U.T.C. în anul 1940, răspunde sarcinii uteciștilor de a da ajutor partidului în această acțiune. Textul lui dezvăluie creșterea exploatării muncitorilor și țăranilor în acea perioadă. Dictatura regală își concentrase toate forțele în direcția înăbușirii oricărei mișcări revoluționare. Pentru atingerea acestui scop ea a folosit, pe lîngă înăsprirea terorii, și o serie de mijloace menite să înșele și să dezarmeze clasa muncitoare, cum a fost de pildă introducerea sistemului breslelor de tip fascist, plasate sub controlul direct al organelor de stat și al poliției. Breslele trebuiau să-și ducă activitatea în spiritul constituției fasciste care decreta că nu este îngăduită lupta de clasă. Datorită acțiunilor perseverente ale comuniștilor, inițiate chiar în sînul breslelor, aceste încercări nu și-au atins însă scopul și masele muncitoare au fost mobilizate în jurul P.C.R.

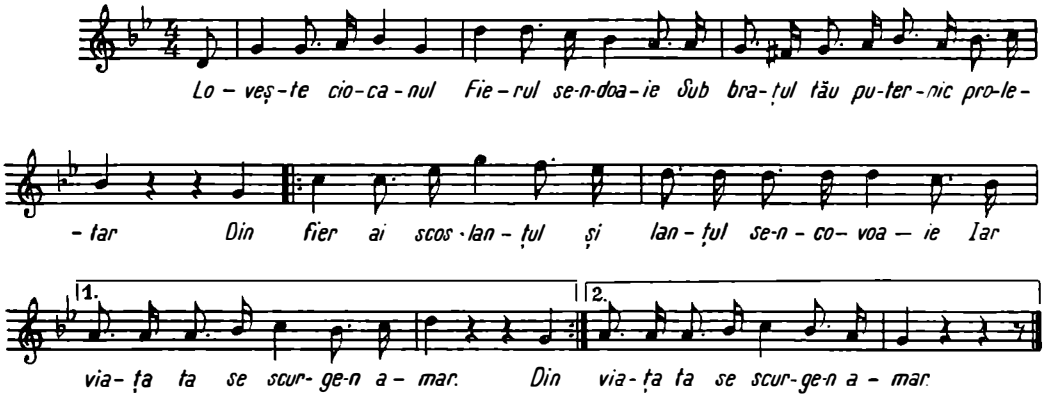
[12] Pesni russkoi revoliuții, 1957; V. Karbusický, V. Pletka: Dělnické písně, II, SNKLHU Praha, 1958, 666—667.

https://biblioteca-digitala.ro

Melodia cîntecului de față este o creație colectivă, aparținînd unui grup de muncitori uteciști. Din punct de vedere intonațional ea se apropie de stilul cîntecelor orășenești care au circulat la noi înainte de ultimul război. Ritmul pregnant îi imprimă însă un caracter de marș, adecvat conținutului de chemare în frontul luptei cumuniste.

LOVEȘTE CIOCANUL

mg. 1760 e



1. *Lovește ciocanul, fierul se-ndoaie*
Sub brațul tău puternic, proletar
Din fier ai scos lanțul și lanțul te-
ncovoaie } *bis*
Iar viața ta se scurge-n amar. }

2. *Din palmele tale, de trudă crăpate,*
Scoți holdele tu, harnice plugar ;
În zadar ți-e truda, bogatele-ți
roade } *bis*
Măresc al boierului hambar. }

3. *În voi stă puterea, în inimi minia,*
Uniți fiți, muncitori și țărani !
Ridicați pumnii, porniți bătălia, } *bis*
Zdrobiți pe stăpînii tirani ! }

4. *Ne este-ndeajuns cumplita teroare*
Mizeria pe noi ne-a călit ;
Să fim toți uniți și-n lupta cea mare } *bis*
Robiei să-i dăm un sfîrșit ! }

Posedăm mai multe variante [13] atît ale melodiei cît și ale textului, care dovedesc procesul de șlefuire prin care a trecut cîntecul, asimilat bunurilor folclorice în decursul circulației sale.

Tineretul utecist a fost o forță vie nu numai în afară dar și în închisori și lagăre unde a sprijinit activ munca P.C.R. În anii întunecați ai războiului antisovietic, U.T.C. a dat un ajutor eficace P.C.R. în munca de organizare dusă în lagărele instalate pe teritoriul Uniunii Sovietice, vremelnic ocupat de fasciști. Activitatea culturală a avut un important rol agitator și mobilizator în această muncă. Vom da ca exemplu un cîntec creat în 1942 la Vapniarca. Acolo condițiile înfiorătoare de viață ale deportaților erau înrăutățite și mai mult de lipsa de organizare și unitate a celor internați. Trebuia găsită o platformă largă care să poată strînge toată această masă de oameni într-o luptă unită pentru viață, pentru zădărnicirea planurilor fasciste de exterminare a deținuților. Această grea sarcină și-au asumat-o comuniștii, membrii de partid și uteciști, din lagăr, în frunte cu Bernat Andrei și

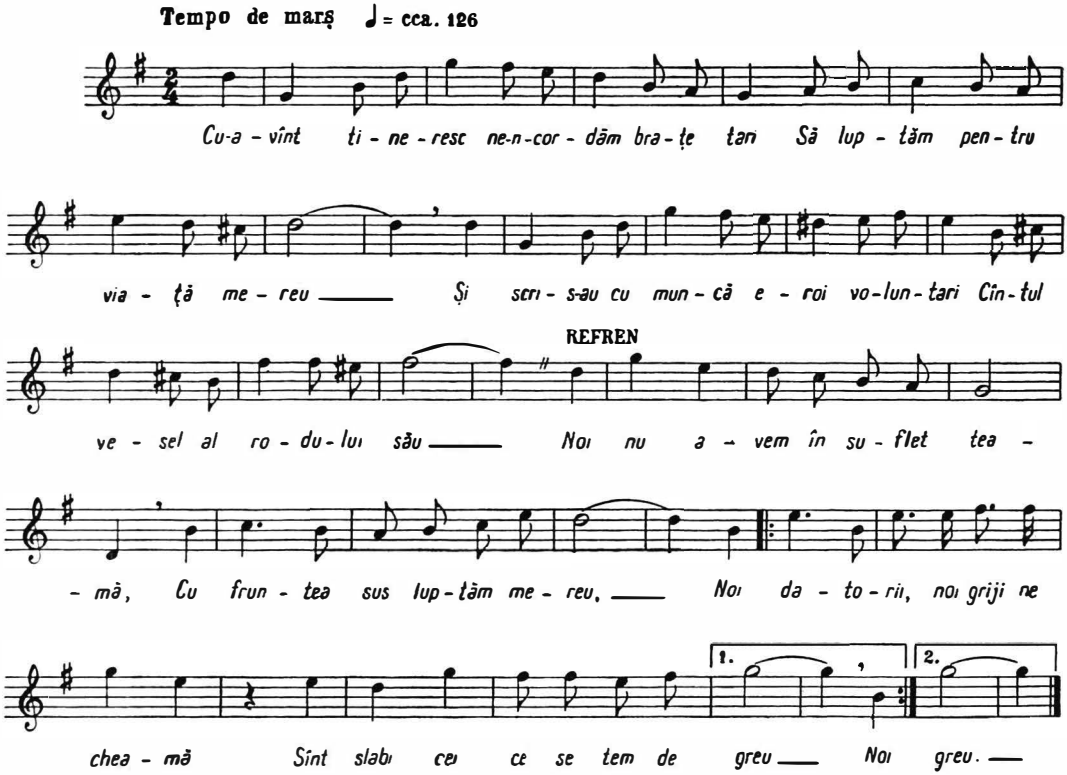
[13] i. 22439, 22440, 22441, A.I.F.

https://biblioteca-digitala.ro

Lazăr Grünberg. În aceste condiţii s-a născut « Marşul voluntarilor ». Cîntecul se adresează tuturor categoriilor care alcătuiau conglomeratul internaţilor, în vederea reunirii lor într-un front omogen. Aceasta a impus ca apelul la o primă organizare să fie făcut de pe poziţia cea mai generală de chemare la muncă salvatoare, care putea să constituie o platformă unică pentru toţi internaţii. Conţinutul textului pledează clar în acest sens: lupta pentru viaţă se duce prin muncă dîrză; exemplul voluntarilor trebuie urmat de către toţi.

Expresie a accesibilităţii generale pe care trebuia s-o capete ideea esenţială a textului poetic este şi melodia cîntecului, luminoasă şi curgătoare. Din punct de vedere compoziţional ea este deosebit de bine construită şi poate constitui un model de marş realizat.

MARŞUL VOLUNTARILOR

mg. 1760 t

Cu avînt tineresc ne-ncordăm braţe tari,
Să luptăm pentru viaţă mereu.
Şi scris-au cu muncă, eroi voluntari,
Cîntul vesel al rodului său.

Ref.

Noi nu avem în suflet teamă,
Cu fruntea sus luptăm mereu.
Noi datorii, noi griji ne chiamă } *bis*
Sînt slabi cei ce se tem de greu. }

Din zori pînă-n seară prin lagăr noi dăm
Tot elanul pe-al muncii altar;
Oriunde se cere, din plin arătăm
Largul spirit de simţ voluntar.

Ref.

Şi clipă de clipă la pîndă şi tari,
Noi muncim, alinăm, ajutăm,
Căci sîntem armata de bravi voluntari
Noi muncim, ostenim, dar... cîntăm.

Ref.

https://biblioteca-digitala.ro

În afară de cîntecele pe care le-am dat pînă acum, în rîndul tineretului muncitor din vechea Romînie au mai circulat și unele creații ale proletariatului din alte țări. Dintre acestea vom da, în încheiere, două exemple.

Un cunoscut cîntec al tineretului comunist de la noi a fost « Tînăra gardă ». Acest cîntec a circulat în rîndurile generației de tineri luptători din țara noastră începînd cu anul 1930. Puternic mobilizator, conținutul textului, care prezintă tineretul ca pe tînăra gardă a clasei muncitoare, i-a asigurat o largă popularitate în rîndul uteciștilor.

După informațiile pe care le posedăm cîntecul este de proveniență franceză. A fost adus în țară în 1930 și tradus în limba romînă în același an. Comparînd cele două texte se poate observa că traducerea este realizată într-un stil curgător și clar. Conținutul combativ al textului francez este pe alocuri accentuat în versiunea românească printr-un discernămînt mai riguros al taberelor care se înfruntă în luptă. Astfel, în traducere, hemistrofa:

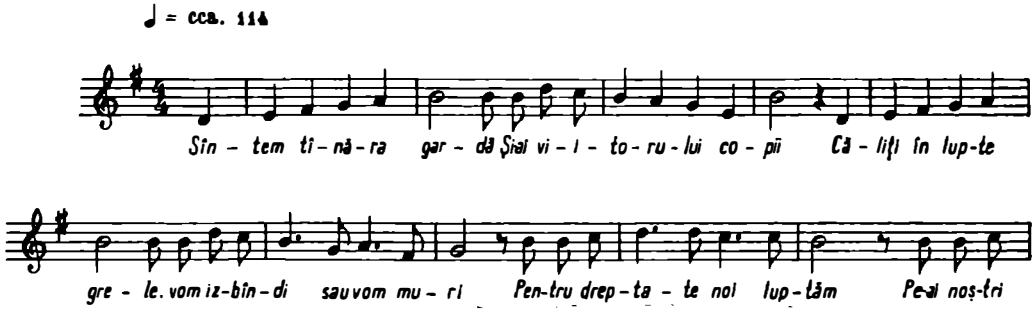
« Nous ne voulons plus de guerre
Car nous aimons l'humanité,
Tous les hommes sont nos frères,
Nous clamons la fraternité » [14].

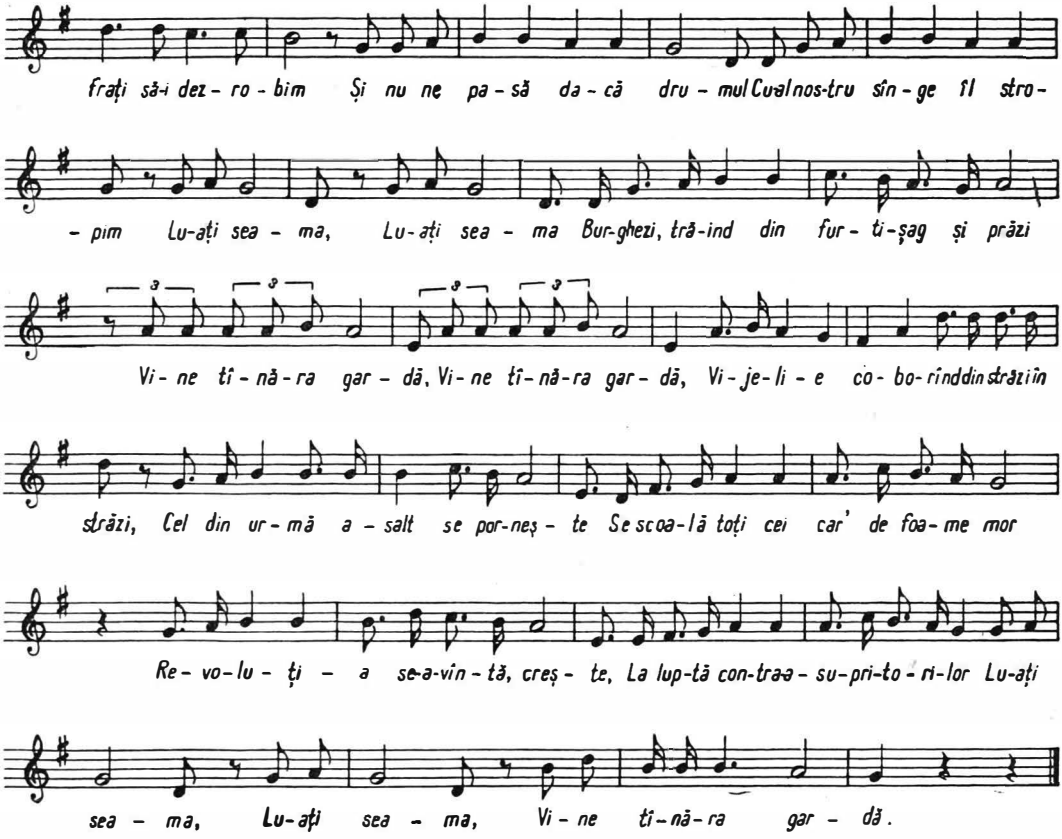
devine:

« De-or îndrăzni bogații
Și-n noi războaie ne-or zvîrli,
Cu muncitorii, frații,
Din toată lumea ne-om uni».

« Tînăra gardă » a fost unul dintre cele mai iubite cîntece ale tineretului nostru. El s-a cîntat în U.T.C., la Ajutorul roșu, în excursii, întruniri, seri culturale; a fost cîntat de asemenea în închisori și lagăre.

TÎNĂRA GARDĂ

mg. 1782 d

[14] Originalul a fost consultat într-o broșură nepaginată, fără coperte, cu 16 texte de cîntece revoluționare și de tineret, în limba franceză, adusă în țară de comuniști romîni care au fost în emigrație politică în Franța.

https://biblioteca-digitala.ro

NOTĂ: *S-a transcris strofa II^a, fiind mai precis executată.*

1. *Sîntem tînăra gardă*
Şi-ai viitorului copii.
Căliţi în lupte grele,
Vom izbîndi sau vom muri.

Pentru dreptate noi luptăm,
Pe-ai noştri fraţi să-i dezrobim
Şi nu ne pasă dacă drumul
Cu al nostru sînge îl stropim.

Ref.

Luaţi seama ! Luaţi seama !
Burghezi, trăind din furtişag şi prăzi !
Vine tînăra gardă ! Vine tînăra gardă !
Vijelie coborînd din străzi în străzi !

Cel din urmă asalt se porneşte,
Se scoală toţi cei car' de foame mor.
Revoluţia se-avîntă, creşte,
La luptă contra asupritorilor !
Luaţi seama ! luaţi seama !
Vine tînăra gardă !

2. *Copii ai suferinţii,*
Ne-am ridicat ca răzvrătiţi ;
Ne-om răzbuna părinţii,
Flămînzi de veacuri şi-asupriţi !

Nu mai vrem foame să-ndurăm !
Vrem să trăim şi să lucrăm !
Pe fabrici vrem să fim stăpîni !
Noi sîntem oameni şi nu cîini !

Ref.

3. *De-or îndrăzni bogaţii*
Şi-n noi războaie ne-or zvîrli,
Cu muncitorii, fraţii
Din toată lumea, ne-om uni.

Regi, împăraţi vom mătura !
O lume nouă vom dura !
Şi de-i asaltul sîngeros,
După furtună-i timp frumos.

Ref.

https://biblioteca-digitala.ro

Un alt cîntec care tratează tema tinerei gărzi este « Zorii vremii noi răsar ». Este interesantă istoria acestui cîntec. Ea ne arată cum se naște o creație revoluționară din cîntecul popular și cum, pe măsura adîncirii contradicțiilor de clasă ale societății capitaliste și a creșterii nivelului de conștiință a proletariatului, se accentuează caracterul combativ al conținutului în procesul circulației sale. La origină, melodia a aparținut unui vechi cîntec popular austriac, utilizat și de Beethoven în finalul concertului nr. 1 pentru pian și orchestră (1795). Pornind de la cîntecul popular un autor necunoscut a compus, în anul 1844, o variantă melodică pe care a pus versurile poetului Julius Mosen (1831) închinate lui Andreas Hofer, luptător pentru libertatea poporului în Tirolul cotropit de armata napoleoniană. Acesta a fost primul text revoluționar al melodiei. Mai tîrziu, în anul 1871, Johannes Most, militant al mișcării muncitorești din Austria, a scris pe aceeași melodie un alt text revoluționar. Versurile sale vorbesc despre exploatarea proletariatului care, deși este forța producătoare de bunuri în societatea capitalistă, trăiește în mizerie din cauză că bunurile făurite de el sînt însușite în mod samavolnic de către clasa dominantă [15]. Acest text, însoțit de melodie, a fost răspîndit pe arie mare în mișcarea muncitorească internațională (Germania, Polonia, Rusia, Cehoslovacia) [16], ajungînd și la noi în țară unde, după traducere, îl întîlnim publicat în mai multe rînduri [17]. O dată cu creșterea experienței de luptă a clasei muncitoare și cu maturizarea conștiinței de clasă, în perioada de avînt revoluționar care a dus la crearea P.C.R., cîntecele mai vechi, de tipul celui de mai sus, din mișcarea socialistă, au făcut loc altora cu un potențial revoluționar crescut, cu un spirit mai combativ și cu orientare mai clară. Așa s-a întîmplat și în cazul de față.

Răspunzînd sarcinii trasate de P.C.R. de a lupta împotriva fascismului, pentru zădărnicirea pregătirilor de război ale imperialismului, luptă în care tineretul nostru era vital interesat, în anii 1931—32 a apărut în U.T.C. un nou cîntec revoluționar. El reia, la interval de aproape 40 ani, vechea melodie care a circulat în Romînia cu textul socialist al lui Most și-i adaptează un alt text creat de astă dată în sînul tineretului comunist de la noi din țară. Tot acum melodia este transformată parțial în sensul imprimării unui caracter mai hotărît. Faptele citate dovedesc că ne aflăm aici în fața unui fenomen de natură folclorică, repetabil și constatat pe mai multe exemple din repertoriul de cîntece revoluționare.

Conținutul noului text adresează tineretului un apel energic de strîngere a rîndurilor în fața pericolului fascist care se vestea amenințător pe atunci la orizont. Ultima strofă exprimă dechis solidaritatea tinerilor proletari cu statul sovietic, împotriva oricărui agresor care ar încerca să-l lovească. Textul romînesc, adecvat condițiilor specifice ale etapei istorice străbătute pe atunci de țara noastră, este o creație originală. Punctul ei de plecare l-a constituit un cîntec sovietic de comsomol, cunoscut în Internaționala Comunistă a Tineretului, ale cărui cuvinte aparțin lui A. Bezîmenski (1922) [18] și în care regăsim ideea că tineretul trebuie să formeze tînăra gardă a clasei muncitoare. Cîntecul sovietic a fost răspîndit în traducere sau

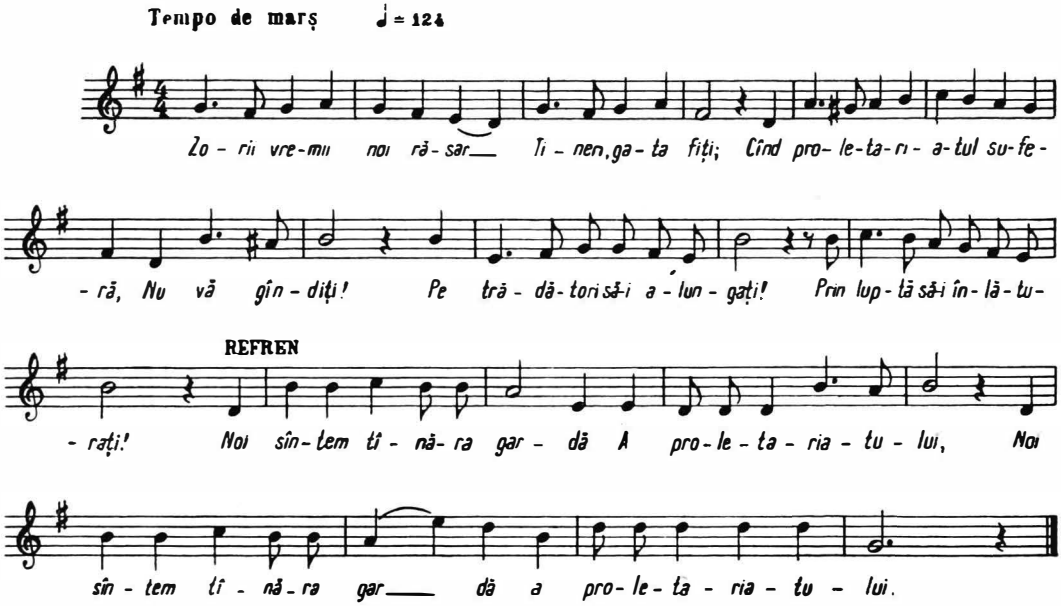
[15] Datele cu privire la istoricul cîntecului se află în M. Druskin: op. cit., 58—59.
[16] Vladimir Karbusický, Václav Pletka: op. cit., I, 182—189; M. Druskin, op. cit., 58—59.
[17] Glasul Desmoșteniților. Cîntece socialiste. Buc., 1893, 25—27 (cu note muzicale); Pușcăriașul. Dezrobirea muncei. Cîntece socialiste. Buc., 1908, 39—40; Ed. 1909, 39—40; Ed. 1920, 37—38; Cîntece, marșuri, imnuri muncitorești. f. a., 6—7.
[18] Russkie revoliuționnîe pesni. Moscova, 1952, 108—110 și 130.

https://biblioteca-digitala.ro

adaptare și în țările apropiate (Ungaria, Bulgaria) [19]. La rîndul său el a pornit de la un text mai vechi, german, creat de către H. Eildermann (pseudonim Heinrich Arnolf), cu ocazia constituirii primei Internaționale a Tineretului, în 1907 la Stuttgart, și în care imaginea tinerei gărzi a proletariatului apare pentru prima dată legată de această melodie [20].

ZORII VREMII NOI RĂSAR

(Noi sîntem tînăra gardă)

mg. 1782 a

1. *Zorii vremii noi răsar,*
Tineri, gata fiți!
Cînd proletariatul suferă
Nu vă gîndiți!
Pe trădători să-i alungați!
Prin luptă să-i înlăturați!

Ref.

Noi sîntem tînăra gardă
A proletariatului. } *bis*

2. *Noi sîntem muncitorii tineri*
Din fabrici, de pe cîmp;
Mizeria ne va aduce curînd în mormînt;
Dacă noi nu ne vom uni,
De luptă gata nu vom fi.

Ref.

3. *Fascismul astăzi ca o fiară*
Se uită către noi,
Voind să pună pe spinarea
Noastră juguri noi.
Porniți în luptă contra lor,
În rînduri strînse, muncitori!

Ref.

4. *Burghezia pregătește*
Azi un nou război,
Contra Rusiei proletare
Ne trimit pe noi.
Noi vom întoarce armele,
Vom apăra Sovietele!

Ref.

[19] T. Szerémi Borbála: Magyarországi Munkásdalok. Budapesta, 1955, 100 și 208—209; N. Kaufman: Pesni na bălgarscoto rabotnicesco dvijenie. Sofia, 1959, 389 și 565—566,
[20] A. Ott: Leben, Singen, Kämpfen. Berlin, 1954, 186—187.

https://biblioteca-digitala.ro

Și acest cîntec a fost larg răspîndit în rîndurile tineretului comunist de la noi, menținîndu-se neîntrerupt în repertoriu pînă la eliberare. Imediat după 23 August melodia a primit în U.T.C. un nou text revoluționar. Conținutul lui vorbește despre victoria poporului nostru, călăuzit de partid și ajutat de Uniunea Sovietică, asupra fascismului și despre temeliile vieții noi, pentru făurirea cărora tineretul, sub îndrumarea P.C.R., nu-și precupețește aportul său entuziast.

i. 22314

1. *'Nainte, tineret viteaz !*
Prin vîlvătăi și fum,
Prin sîngele războaielor,
'Nainte faceți drum !
Noi sîntem tineri ce-am muncit,
Fasciștii crunți i-am nimicit.

Ref.

Cînd steagul sus l-om ridica
E semn c-am biruit. } *bis*

2. *Scurmam pămîntu-n lung și-n lat*
Și bogății scoteam,
Doar pentru alții, zile, nopți,
Noi tot mai mult munceam.
Dar munca asta ne-a călit
Și luptători s-au oțelit.

Ref.

3. *În lanțuri grele ne-am zbătut,*
Un jug ne copleșea,
Dar azi am face hotărîți
Și jertfa cea mai grea.
În suflet, noul răsărit
O beznă grea a risipit.

Ref.

4. *Uniți sîntem cu toții, frați*
Și să luptăm vom știi.
O lume-a muncii pentru toți
Cu rîvnă vom clădi.
Cînd traiul fi-va fericit
Poporul tot va fi unit.

Ref.

★

Din cele spuse pînă acum se desprind următoarele concluzii :

1. Cîntecele tineretului comunist înfățișate aici s-au născut din spiritul de revoltă împotriva societății burgheze, din hotărîrea de a lupta necurmat — sub conducerea P.C.R. — pentru o viață liberă și fericită, neprecupețind la nevoie nici o jertfă pentru atingerea țelului măreț al eliberării clasei muncitoare.

2. Funcția îndeplinită de ele a fost funcția oricărei creații revoluționare: mobilizatoare și educativă, întreținînd nestirbit potențialul revoluționar, păstrînd mereu vie flacăra luptei de clasă. La realizarea acestei funcții au contribuit atît conținutul combativ, cît și forma în care el se realiza: cîntecul de mase executat în grup.

https://biblioteca-digitala.ro

3. Partinitatea. Conţinutul de idei al cîntecelor reprezintă generalizarea în imagini artistice a liniilor directoare ale P.C.R., în diferite perioade de luptă. În acelaşi timp el leagă directivele P.C.R. de specificul mişcării de tineret. Astfel, în perioada fascizării ţării şi a pregătirii războiului antisovietic, cîntecele U.T.C.-ului s-au făcut purtătoare ale mîniei şi revoltei făţişe a tineretului faţă de aceste acţiuni. În ele au răsunat puternice chemări la lupta pentru apărarea libertăţilor democratice, călcate în picioare de burghezie, pentru înlăturarea jugului exploatării, pentru instaurarea puterii clasei muncitoare. Munca cu tineretul sătesc, cu recruţii şi soldaţii, cu studenţii, cu ucenicii este de asemenea oglindită în cîntecele revoluţionare.

4. Caracterul folcloric. Această concluzie decurge din mai multe fapte referitoare la creaţie şi circulaţie. Am găsit ilustrat cazul unei creaţii colective de grup. Pentru vehicularea unor texte noi create se apelează la melodii cunoscute, care şi-au cîştigat deja o popularitate — deseori la scară internaţională. Întîlnim melodii care au mai multe texte revoluţionare. Caracterul popular al conţinutului lor duce la asimilarea rapidă de către mase a cîntecelor; circulînd mai ales pe cale orală ele intră frecvent în anonimat. Se pierde noţiunea apartenenţei la vreun autor sau a provenienţei de peste graniţă. Apar variante de text şi melodie. În cazul cîntecelor revoluţionare aparţinînd altor popoare este de remarcat că preluarea nu se face niciodată fără modificări.

5. Faptul că în repertoriul de cîntece revoluţionare ale muncitorimii noastre întîlnim integrate organic unele cîntece revoluţionare ale proletariatului din alte ţări este o expresie, pe plan artistic, a internaţionalismului proletar, a solidarităţii internaţionale a celor ce muncesc. Este de remarcat faptul că unele texte romîneşti au fost inspirate de cîntece sovietice de comsomolişti. U.T.C.-ul a luat întotdeauna drept pildă în lupta sa eroismul comsomolului, creat şi educat de Lenin. În acest fel tineretul progresist din Romînia burghezo-moşierească îşi manifesta, alăturîndu-se P.C.R., dragostea şi solidaritatea cu marea ţară a socialismului.

Expresie vie a luptei pentru libertate, dusă sub conducerea partidului clasei muncitoare de către tineretul din patria noastră, cîntecele uteciştilor se încadrează cu cinste alături de creaţiile revoluţionare cele mai iubite ale poporului nostru.

ПЕСНИ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ

В настоящей статье речь идет о песнях, бытовавших в рядах коммунистической молодежи Румынии до освобождения страны. Автор показывает, что наряду с революционными песнями, которые были знакомы всему нашему рабочему движению — как взрослым, так и молодым рабочим,— бытовали еще и песни, которые пелись главным образом или даже исключительно молодежью, образуя собственный молодежный репертуар. Этот репертуар родился из духа возмущения и борьбы коммунистической молодежи против буржуазного общества, против капитала, войны и фашизма.

Молодежь, входившая в Союз коммунистической молодежи, которым руководила и который направляла Румынская коммунистическая партия, представляла собой могучую боевую силу в деле свержения старого общества и установления у нас в стране власти рабочего класса. Проводя разъяснительную работу для привлечения молодежных масс на сторону коммунистов, Союз коммунистической молодежи уделял особое внимание агитационно-пропагандистской работе, в том числе культурной деятельности, в рамки которой входили и революционные песни. В революционных песнях Союза коммунистической молодежи воспевается работа коммунистов в рядах трудовой и сельской молодежи, подмастерьев, студентов, рекрутов и солдат.

Автор прослеживает обстановку и условия, в которых родились эти песни, и отмечает, что они всегда отвечали конкретным нуждам определенного этапа революционной борьбы

https://biblioteca-digitala.ro

пролетариата. Ряд интересных и малоизвестных сведений дополняет данные, относящиеся к истории этих песен. Так, мы узнаем, что и среди этих песен встречаются, наряду с органически вросшими в репертуар песнями нашего пролетариата, и песни пролетариата других стран (СССР, Франции, Австрии). Таким образом, дух пролетарского интернационализма, которым отличается общий песенный репертуар, проверяется и на этой отдельной категории революционных песен молодежи. Обращает на себя внимание большое количество песен, вдохновленных русскими и советскими песнями, что свидетельствует о солидарности нашей молодежи с советским народом в черные годы фашизации Румынии и подготовки антисоветской войны.

Интересной чертой революционных песен, многократно отмеченной автором, является их фольклорный характер. В подтверждение своего тезиса автор приводит многочисленные данные о процессе творчества и бытования: приспособление текстов к мелодиям или наоборот, варианты, быстрое восприятие их массами, анонимность, устность.

В заключение подчеркивается партийность идейного содержания песен, обобщающих в художественных образах руководящие линии Румынской коммунистической партии на протяжении различных периодов борьбы и связывающих в то же время эти руководящие линии со спецификой молодежного движения.

SONGS OF THE RUMANIAN COMMUNIST YOUTH

The present monograph is concerned with a series of songs that circulated among the Rumanian Communist youth before the country's liberation. The author reveals the fact that, apart from the revolutionary songs known to the entire workers' movement, there were songs which were primarily or exclusively in circulation among the members of the Communist youth organization and which formed a special repertory dedicated to the younger generation. These songs were inspired by the spirit of revolt and defiance that fired the Communist youth in their struggle against the bourgeois society, capitalism, war and fascism. The young members of the UTC (the Communist Youth Organization), led and guided by the P.C.R. (the Rumanian Communist Party) represented an important force in the fight for the overthrow of the old regime and the instauration of the power of the working class in our country. In its activity of enlightenment and in rallying the mass of the younger generation to the side of the communist cause, the U.T.C. awarded a particular importance to propaganda and agitation, which contained cultural activities in which the composition and spreading of revolutionary songs was an integral part. The revolutinary songs of the Youth Movement reflect the intense activity deployed by the older member of the Communist Party among the young workers, apprentices, peasants, students, recruits and soldiers.

The author analyzes the circumstances leading to the composition of these songs, pointing out the fact that their character and contents invariably responded to the concrete needs of a definite stage in the revolutionary struggle of the proletariat. A number of valuable and little known facts complete the data respecting the history of the songs reviewed in this article. It is interesting to note that besides the creations of our own proletariat the repertory of the communist youth included songs pertaining to the proletariat of other countries (U.S.S.R., Austria, France), songs that were organically integrated in this repertory. Thus is the spirit of proletarian internationalism, that runs through the general repertory of revolutionary songs, present also in this more restricted category of revolutionary songs dedicated to the young. It is significant that a large proportion of these songs are of Russian and Soviet inspiration; this is a testimonial of the solidarity of our youth with the Soviet people, during the sad years of the country's pro-fascist regime and preparation of the antisoviet war.

One of the outstanding features of the revolutionary songs — a trait that the author repeatedly underlines — is its marked folkloric character. This point is illustrated by the presence of several elements specific to folk creation, such as the manner of composition and circulation of the songs, the adaptation of texts and tunes, the existence of variants, their rapid assimilation by the masses, anonimity and orality.

The conclusion underlines the ideological and Party spirit with which these songs are imbued, songs which crytallize in artistic images the slogans and instructions imparted by the Rumanian Communist Party during the various periods of struggle, slogans and instructions adapted to the specific character of a youth movement.

https://biblioteca-digitala.ro

DELAVRANCEA ŞI PROBLEMELE FOLCLORULUI *

AL. SĂNDULESCU

Coborîţi de pe plaiurile *Mioriţei*, oierii vrînceni, din care se trăgea familia lui Ştefan Tudorică Albu, ştiau « să zică» la praznice doine şi cîntece bătrîneşti şi să povestească basme cu smei şi feţi frumoşi, la vreme viscoloasă de iarnă. De altfel nici semenii lor din Bărăgan, pălmaşi pe moşiile Filipescului şi mai tîrziu cărăuşi în mahalaua Orzari, nu se arătau mai prejos, glăsuind şi ei cu înfiorare despre Meşterul Manole, cel care zidise mănăstirea Curţii de Argeş, despre Iancu Jianu şi Tudor din Vladimiri. O întrepătrundere de motive şi variante, o nuanţare şi o îmbogăţire a lor avea loc parcă spre a-i înfrumuseţa copilăria lui Barbu Ştefănescu şi spre a-i dezvolta la maximum receptivitatea folclorică. Salcîmilor înfloriţi de la marginea oraşului şi lanurilor nesfîrşite li se adăugau cîntecele şi povestirile, alcătuind împreună un prim univers şi o neistovită hrană spirituală a scriitorului. Ori de cîte ori va încerca să se definească pe sine, ca erou al unei lumi asuprite, (şi, tînăr fiind, o va face în repetate rînduri), ori de cîte ori va exprima opoziţia dintre el şi societate, natura şi poezia populară vor constitui cei doi poli ai gîndirii sale.

Romantic prin temperament şi crescut vreme îndelungată într-un mediu care cultiva cu pasiune tradiţia doinelor şi baladelor, — era şi de aşteptat ca Barbu Delavrancea să devină un mare iubitor al acestora. Simţea pentru folclor o chemare interioară irezistibilă, o afinitate mereu sporită, pe care n-au avut-o nici unul din prietenii săi apropiaţi: nici Caragiale (preocupat uneori de motivele basmului oriental, ca în *Kir-Ianulea* sau *Calul dracului*) şi nici Vlahuţă, care, ca discipol eminescian, s-a arătat surprinzător de rezervat faţă de creaţia poetică populară.

În ceea ce-l priveşte pe Delavrancea, folclorul nu reprezintă numai o sursă de inspiraţie (ca de ex. în basmele *Neghiniţă*, *Norocul dracului*, *Palatul de cleştar*) şi un obiect de studiu, care i s-a părut interesant la un moment dat, ci o adevărată constantă a vieţii şi operei sale, o trainică legătură (uneori, poate singura) dintre scriitor şi realitate.

★

Cînd se vorbeşte despre poezia populară în cadrul operei lui Delavrancea, consideraţiile se opresc de obicei la discursul de recepţie la Academie [1]. Desigur că

* Capitol dintr-o monografie despre Delavrancea.

[1] B. Delavrancea: Din estetica poeziei populare. Discurs rostit la 22 mai (4 iunie) 1913 în şedinţă solemnă. Buc., 1913.

https://biblioteca-digitala.ro

acolo, scriitorul a sintetizat mare parte din ideile sale cu privire la geneza și caracterul doinei, la valorile ei artistice, dar implicațiile istorice și teoretice ale problemei sînt cu mult mai întinse.

Cunoscînd creația populară de la cea mai fragedă vîrstă e de presupus că Delavrancea n-a trebuit să aștepte alegerea ca membru al Academiei pentru a-și manifesta un sentiment care-l însufleța necontenit. Faptul a fost observat chiar în epocă de către *Viața Romînească* în paginile căreia se spunea: « Cu d. Delavrancea avem un caz unic în analele tuturor academiilor din lume: autorul și-a pregătit discursul de recepțiune cu cîteva decenii înainte de a fi admis membru al Academiei Romîne »[2]. Într-adevăr, preocupările folcloristice sînt la autorul *Sultănichii* deopotrivă de vechi cu cele referitoare la problema țărănească, datînd încă din primul moment al întoarcerii de la studiile pariziene. Ele coincid cu însuși debutul de conferențiar al tînărului scriitor, care urcă de timpuriu la tribuna Ateneului.

După ce vorbise oarecum în calitate de economist și sociolog despre « Raportul dintre agricultură și industrie »[3], Delavrancea deschide în 1886 o adevărată serie de prelegeri consacrate poeziei și limbii populare. Alături de Vlahuță, care, în numele generației tinere, aducea un mișcător prinos poeziei eminesciene[4], *Fra Dolce* ținea conferința « Despre limba romînească »[5]. Dările de seamă publicate imediat în presă (dintre care o remarcăm pe aceea semnată de Lazăr Șăineanu[6]) dau în genere informații exacte, care, deși nu suplinesc în întregime lipsa textului, ne indică ideile dezbătute de vorbitor. De pe acum Delavrancea pune cîteva probleme estetice, asupra cărora va insista mereu: importanța sensibilizării sau materializării noțiunilor, expresivitatea verbului și a onomatopeii în limba romînă, rolul uriaș al folclorului în dezvoltarea literaturii culte și în combaterea diferitelor sisteme lingvistice aberante impuse de Academie. Spre a-și susține demonstrația, conferențiarul invocă exemplul cronicarilor și al vechilor scriitori, care cunoșteau nuanțele afective ale limbii și apoi pe acela mai recent al lui Bălcescu, Odobescu, Hasdeu, Eminescu, creatori străluciți, care au știut că « poporul și numai poporul este factorul care sporește și îmbogățește o limbă »[7].

Urmează în același an conferința « Retorica populară », unde analiza materialului folcloric obține un conținut și mai concret. Sesizînd tendința limbii romîne de a concretiza cuvintele abstracte, Delavrancea constată cu satisfacție și justețe modul artistic în care efectuează masele acest proces: « Poreclele — zice nepotul oierilor vrînceni — cu care poporul descrie caracterele omenești, circumstanțele diferite în care omul se găsește, demonstrează prin *incisivitatea* lor moralitatea extremă și spiritul ascuțit ce domnește în clasa celora de care ne-am obișnuit a vorbi totdeauna cu dispreț »[8].

Imaginile dinamice și profund sugestive din balada lui Corbea *(« și fugea, măre, fugea văile se limpezea »)* vin să ilustreze ideea împrumutată din estetica lui

---

[2] Cf. M. C. — B. Delavrancea: Din estetica poeziei populare. *Viața romînească*, 1913, nr. 6: 402—403.

[3] Cf. Hermes: Raportul între agricultură și industrie. *Romînia liberă*, 19 ian. 1885.

[4] Cf. Conferințele Ateneului (programa). *Romînia liberă*, 26 ian. 1886.

[5] Ibid.

[6] Cf. L. Șăineanu: Conferința d-lui de la Vrancea — Despre limba romînească. *Epoca*, 1886, nr 63/5 februarie, 2.

[7] Ibid.

[8] Cf. Atenian: Conferința d-lui Delavrancea « Retorica populară ». *Epoca*, 1886, nr. 116, 9 aprilie, 2.

https://biblioteca-digitala.ro

Lessing, potrivit căreia literatura e o artă succesivă a tablourilor complexe în mișcare, spre deosebire de pictură, care se definește prin statism, operînd indirect asupra noastră.

Valorosul discurs academic e anticipat, prin urmare, cu multă vreme înainte și în cadrul unor pregătiri laborioase. Celor două conferințe amintite va trebui să le adăugăm pe acelea despre « Logica în creațiunile populare » [9], și « Logica în cîntecele populare ale romînilor » [10], iar mai tîrziu « Doina » [11], rostită în repetate rînduri și în diverse localități ale țării.

Dorința scriitorului de a face cunoscută creația marelui poet anonim nu s-a oprit însă la tribuna Ateneului și în cercul prietenilor, ci a mers mai departe, pătrunzînd în coloanele ziarelor și chiar la universitate.

Între timp Delavrancea se întîlnește cu B. P. Hasdeu ale cărui studii istorice și filologice îi consolidează și-i adîncesc pasiunea folcloristică. Fără îndoială că el citise încă la apariție articolul *Originea poeziei poporane la romîni*, publicat în *Columna lui Traian* (1882), că luase cunoștință de *Magnum Etymologicum Romaniae*, pe care o și pomenește undeva, că urmărea cercetările savante și enciclopedice din *Arhiva istorică a Romîniei* și că prezența sa în redacția *Revistei noi*, spre sfîrșitul anului 1887, era motivată, în afara polemicii cu Maiorescu [12], de o veche admirație mutuală față de autorul *Cuventelor din bătrîni*. Acum, redactor al interesantei publicații hasdeiene, Delavrancea găsește cel mai potrivit prilej de a-și aprofunda și sistematiza cunoștințele asupra literaturii populare. La *Revista nouă*, în cei aproape opt ani de apariție, (1887—1895) văd lumina tiparului multe din basmele lui Ispirescu, din legendele lui S. Fl. Marian, ca și numeroase piese din culegerile lui G. I. Pitiș sau D. Stănescu. Ambianța folcloristică de aici a constituit pentru Delavrancea o școală de înalt nivel științific, chiar dacă tînărul redactor n-a devenit un culegător savant ca G. Dem. Teodorescu sau Gr. Tocilescu. Scriitorul a simțit și a înțeles rolul poeziei și limbii populare *ca scriitor*, și aceasta mai bine decît oricare reprezentant al generației sale. Cine răsfoiește articolele și pamfletele politice aparținînd lui Barbu Delavrancea, ca să ne referim la un domeniu din afara literaturii, rămîne impresionat de frecvența elementului folcloric, de stilul focos al autorului, pentru care combaterea cutărui adversar de partid se transformă adesea într-o delicioasă colecție de metafore, zicale, sau cuvinte de duh. Este cazul articolului *Turnul Colțea* [13] (semnalat și de Șerban Cioculescu în *Gazeta literară*, 10 sept., 1959) în care condamnarea primarului Pache Protopopescu, vinovat de a fi dispus dărîmarea vestitului turn, se face prin invocarea permanentă a tradiției populare. Că cea mai înaltă clădire a Capitalei din 1888 (servind ca punct de observație și ca foișor de foc) devenise monument istoric și deci trebuia conservat ca atare, o atestă, spune Delavrancea, însăși limba noastră, în care turnul Colțea a lăsat hiperbole și comparații organice: « Cînd vine vorba despre un om înalt, înalt, nesfîrșit de înalt, romînul, aducîndu-și aminte de turnul Colței și de piticile case din jurul lui, romînul zice despre cel înalt că « *este cît turnul Colței* »; cînd romînul a chemat la masă pe un vecin, pe un prieten, ori pe vreo rudă, și i-a dat scaunul

[9] Cf. Informații în *Voința națională*, 7 februarie, 1891.
[10] Cf. Informații — id., 24 martie, 1892.
[11] Cf. *Epoca*, 27 mai 1902 și N. Iorga: Poezia populară apărată de d. Delavrancea. *Neamul romînesc*, 1909, p. 1162.
[12] Cf. *Romînul* din 12, 13 iunie; 8, 10, 17, 18, 22 iulie; 31 oct., 7 nov. 1887.
[13] Cf. Viator: Turnul Colțea. *Democrația*, 1888, 31 august.

https://biblioteca-digitala.ro

cel mai înalt, cel mai bun, şi l-a pus în fruntea mesei şi el tot nemulţumit a plecat, romînu-i zice: « de, i-am dat scaun, i-am dat şi pernă, l-am cinstit, *doar nu era să-l sui în turnul Colţei*»; cînd vine vorba despre vreun flăcău ştrengar, care sare pîrleazurile ca nimic, romînul zice: « *apoi sare turnul Colţei*»; cînd se pomeneşte la cutremure, în imaginaţia romînului apare turnul Colţei, cutremurul cel mare, *cutremurul cu turnul Colţei*; cînd i-ai zice romînului că cutare casă nu este destul de ridicată, el îţi răspunde, dacă nu este de părerea ta: « *Doar n-o să fie cît turnul Colţei*»; şi cîte şi mai cîte. Turnul Colţei în vorbă îl întîmpini unde cu gîndul n-ai gîndi, în păcăleli, în snoave, în basme, în pilde, pretutindeni, în vorbă şi în scris».

Articolele din *Democraţia* şi *Voinţa naţională* sînt înţesate cu metafore. comparaţii, epitete de aceeaşi origină. Despre un anume personaj politic, Delavrancea spune că « merge cu nasul în sus»; « calcă ca din pod»; « umblă ca Vodă prin lobodă» [14]; guvernanţii conservatori « au făgăduit marea cu sarea şi Oltul cu totul »[15].

Gazetarul de la *Voinţa naţională* şi nu mai puţin scriitorul a frămîntat unul dintre cele mai interesante materiale lingvistice, dînd cuvîntului scris un parfum proaspăt şi o nespusă bogăţie de culori.

★

Iubind şi preţuind cu însufleţire literatura populară, conferenţiarul atît de apreciat al Ateneului nu putea să nu preţuiască totodată pe acei care se dedicau activităţii foarte anevoioase pe atunci de culegere şi publicare a vechilor legende, poeme şi basme naţionale. Petre Ispirescu este unul dintre aceştia. La moartea lui, Delavrancea scrie două articole [16], în care identificăm şi azi poate cel mai emoţionant portret al modestului meşter tipograf. Denunţînd cu indignare indiferenţa oficialităţii burgheze faţă de talentele ivite din rîndurile celor umili, redactorul *Revistei noi* constată mîhnit că « Ispirescu, ca şi Bălcescu, ca şi Bolintineanu, ca şi Alexandrescu, ca şi Eminescu, a fost o jerftă». Revolta contra Academiei cosmopolite, refractară şi probabil incapabilă de a înţelege valoarea unei opere ca *Basmele romînilor*, pe care o respinsese de la premiere, nu-i dă răgaz autorului decît să aducă cele mai vibrante cuvinte de laudă lui Petre Ispirescu, povestitorul, şi creaţiei populare, ca sursă inepuizabilă de inspiraţie: « voi spune în acest articol cîteva impresii, cîteva aprecieri numai despre Ispirescu, marele scriitor al poporului, mai ales pentru noi unii care sîntem adînc convinşi că renaşterea literară porneşte de la popor, de la mulţimea care povesteşte şi cîntă d-atîtea veacuri fără a-şi slei izvorul nesecat de frumuseţi eterne» [17].

Delavrancea pune, printre primii, în lumină adevărul că Ispirescu nu e un culegător de basme, care a făcut operă de simplu colportaj. Ca şi Creangă (omis cu surprinzătoare ostentaţie de prozatorul muntean), autorul *Poveştilor unchiaşului sfătos* « n-a întocmit basmele, luînd din diferite variante ce era mai bun, ci a reînviat, a dat o viaţă nouă şi eternă legendelor noastre. Mai mult, aceste legende sînt ale lui, de la noi n-a luat decît visele trecutului, ale copilăriei, de la noi n-a luat decît lutul fără formă, de la el a dat formă şi a suflat viaţă» [18].

---

[14] Cf. Littré şi Gogu Manu. *Democraţia*, 10 ian. 1890.
[15] Cf. Ţăranii şi legile făgăduite. *Voinţa naţională*, 20 martie, 1892.
[16] Cf. Delavrancea: Petre Ispirescu. *Romînul*, 1887, 9 dec., 1—2 şi *Revista nouă*, 1887, nr. 3: 84—88.
[17] Cf. *Romînul*, art. cit.
[18] Ibid.

https://biblioteca-digitala.ro

Exagerînd oarecum valoarea contribuţiei lui Ispirescu, mai ales prin lipsa de referiri la opera în multe privinţe superioară a humuleşteanului, Delavrancea observă cu îndreptăţire că în *Basmele romînilor* « s-au adunat şi frînt şi răsfrînt toate razele luminoase ale romînităţii *simple*, *sărmane*, *muncitoare* (subl. n.), ale acestui aur curat al poporului nostru »[19]. Alături de aprecierile lui Alecsandri[20], Hasdeu[21] şi Odobescu[22], acelea exprimate de redactorul *Revistei noi* se disting printr-o acută compasiune şi solidaritate cu artistul ignorat de societatea nepăsătoare şi printr-un entuziasm, nu diletantic, ci dublat, aşa cum ne vom putea convinge, de o temeinică pregătire ştiinţifică.

Cîtă importanţă acorda Barbu Delavrancea folclorului ca izvor de inspiraţie realistă şi ca element *sine qua non* al personalităţii scriitorului de talent, ne-o demonstrează articolul sau mai de grabă pamfletul *Carmen Sylva*, *Neagoe Basarab şi Meşterul Manole*[23].

Deşi se afla în 1890 redactor la *Voinţa naţională*, oficios al partidului liberal, care nu putea fi suspectat în nici un caz de atitudini antidinastice, deşi oratoria şi gazetăria politică îl acaparaseră tot mai mult, supunîndu-l treptat vicisitudinilor electorale burgheze, omul de litere şi arte îşi păstrează demnitatea. Dacă politicianul Delavrancea se va contrazice adesea (şi faptul era în firea orînduielilor vremii), scriitorul urmează o conduită mai fermă, nu lipsită nici ea de oscilaţii dar mai apropiată de realitate. Cînd regina Elisabeta (poetă de salon, semnînd cu pseudonimul Carmen Sylva) scrie o dramă artificioasă, inspirîndu-se, chipurile, din foarte răspîndita şi zguduitoarea legendă a Meşterului Manole, redactorul *Voinţei naţionale* îşi abjură patronii politici, combătînd impostura şi mistificarea regală. Carmen Sylva e acuzată de a nu fi respectat adevărul istoric şi de a fi contrafăcut în mod inadmisibil tipurile eroice ale baladei populare. Florica, soţia meşterului Manole, model de fidelitate şi de jertfă, devine pentru neştiutoarea şi insensibila regină o soţie vinovată, Neagoe pare un Don Juan, Manole un Othelo, iar sfîrşitul femeii zidite în murii mănăstirii seamănă a răzbunare spaniolă. Denaturînd spiritul şi personajele baladei, autoarea jignea nu numai memoria înţeleptului Neagoe Basarab şi a vrednicului meşter Manole, dar încălca reguli elementare ale literaturii de evocare istorică. « Carmen Sylva — scria pe bună dreptate Delavrancea—credem că va admite că o prefacere aşa de imposibilă a eroilor este întra-devăr imposibilă. Să admită că istoria în artă, pe ici pe colea să fie călcată. Un mic fapt, un detaliu, ba chiar şi datele se pot, cu chiu cu vai, răsturna, dar în nici un caz caracterul eroului, legendar şi istoric, nu se poate schimba. Nu se poate face din Alexandru cel Bun un voievod cumplit, din Petru Cercel un ignorant, din Ştefan cel Mare şi Mihai Viteazul nişte poltroni, din Mihai Sturza un domn patriot şi din evlaviosul şi blîndul şi purul Neagoe un strengar nepăsător ».

Argumentaţia, nutrită cu informaţii din cronica lui Şincai şi din *Arhiva istorică a Romîniei* a lui Hasdeu, impresionează prin stilul antitetic, tranşant, care transmite parcă imagini în relief: « Carmen Sylva a creat într-un palat somptuos. Poporul a

---

[19] Cf. *Revista nouă*, art. cit.

[20] Cf. În loc de prefaţă la Legende sau basmele romînilor. Buc., 1882.

[21] Cf. Introducere la Legende sau basmele romînilor, 1872.

[22] Cf. Al. Odobescu: Opere, II. Poveştile unchiaşului sfătos—basme păgîneşti. E.S.P.L.A., 1955.

[23] Cf. *Voinţa naţională*, 1891, nr. 1889, 1890, 1891.

https://biblioteca-digitala.ro

creat c-o mînă pe lance și cu alta pe coarnele plugului. Carmen Sylva a citit maldăre de volume dramatice. Poporul nu a citit decît în inima sa».

După ce a stabilit culpa reginei și după ce a indicat cauzele care au provocat-o, Delavrancea se oprește încă o dată într-o largă concluzie asupra importanței raportului dintre artist și folclor: « *Cid* al lui Corneille — zice scriitorul nostru — oricît de strîns ar fi el în corsetul limbajului de la curtea lui Ludovic al XIV-lea, în fond este Cidul unui popor, poate ceva mai palid decît al întregului popor spaniol, dar în nici într-un caz altul, strein de marca definitivă, pe care i-a pus-o de vecie o națiune eroică și inspirată». Relația dintre marile genii și creația populară, continuă Delavrancea, este, « la urma urmelor ca relațiunea pioasă dintre un părinte și un fiu... *Faust* al marelui Goethe rezumă întreaga rasă germnă cu toate aptitudinile ei, și nu există în Milton un demon care să nu fie o părticică din neamul anglo-saxon».

Discursul de recepție de la Academie își revendică prin urmare una dintre ideile lui fundamentale și în suita de foiletoane îndreptate contra poetei Carmen Sylva, cu o mîndrie și o îndrăzneală, care nu-i pot face decît onoare scriitorului.

★

La 1 martie 1892, apărea la Fălticeni, datorită străduaniei lui Artur Gorovei, cunoscuta revistă de literatură populară *Șezătoarea*. Printre primii oameni ai scrisului care o salută și-i urează succes îl aflăm pe Barbu Delavrancea. Adresîndu-i-se directorului *Șezătoarei*, scriitorul avea satisfacția să descopere în îndepărtata revistă provincială realizarea unora din propriile lui visuri de iubitor al folclorului: « Nu am onoarea de a vă cunoaște, dar îmi permit să vă strîng mîna și să vă felicit din toată inima pentru valoroasa întreprindere ce începeți... Îndată ce am primit primul număr, l-am citit cu o poftă excepțională și am simțit că visul meu îl realizați dv. O asemenea revistă doream să încep și eu bineînțeles, numai cu concursul *învățătorilor*. Cînd am văzut că alții au început ceea ce eu întîrziam prea mult, în loc de a simți vreun resentiment, mi-am zis să fiu ajutorul, dacă nu întemeietorul acestei opere salutare. Și m-am hotărît să vorbesc tutulor amicilor despre revista dv., și să scriu despre ea și s-o laud și să vă laud după cum merită și binemeritați» [24].

Deși în primăvara anului 1892 fusese așa de hărțuit cu întrunirile politice, încît se îmbolnăvise [25], Delavrancea depune toate eforturile spre a obține un număr cît mai mare de abonamente și de a face o largă publicitate revistei fălticenene. În acest scop, folosi chiar *Voința națională*, cotidian foarte răspîndit în cercurile intelectuale și mic-burgheze, scriind amplul foileton «*Șezătoarea*», *1 martie 1892*. Conștient că mișcarea folcloristică din acel moment continua opera patriotică inițiată de Alecsandri pe la 1850, animatorul muntean relevă meritele învățătorilor (conduși de Artur Gorovei), pionieri ai unei acțiuni de importanță națională, pentru care « nici mai mulți Hasdei n-ar fi fost de ajuns». Elogiul adus poeziei populare se înalță și de astă dată, ca expresie a legăturii dintre intelectualul cinstit și popor, a năzuinței artistului de a pătrunde și asimila frumusețile și înțelepciunea creației anonime. « *Șezătoarea* se cuvine a avea precădere înaintea oricărui om cult, literat și bun romîn, căci cel mai suveran mijloc de a înțelege un popor este acela de a-i cunoaște și aprofunda tradițiunile, știința și creațiunile sale simple, naive, dar

[24] Cf. Scrioarea din 3 aprilie 1892. *Șezătoarea*, 1922, nr. 3—4: 60—62.
[25] Cf. Scrisoare din 26 iunie 1892, loc. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

adeseori străbătute de un spirit vast și genial pe care numai mulțimile și popoarele îl pot avea» [26].

Fără să fie un studiu, ci mai degrabă un articol de popularizare, foiletonul consacrat revistei *Șezătoarea* marchează momentul cînd se poate spune că Delavrancea trecea de la atitudinea spontană-afectivă la aceea lucid-critică. Entuziastul conferențiar năzuia tot mai mult spre o *concepție*, pe care și-o formează exact în anii cît a colaborat la *Revista nouă* a lui B. P. Hasdeu. De aceea, nu ni se pare de loc întîmplător și curios că autorul *Trubadurului* va fi chemat în toamna lui 1892 de către V. A. Urechia la universitate spre a-l suplini la catedra de literatură română [27]. Specialiștii, și ne gîndim iarăși în primul rînd la Hasdeu, observau că în conferințele și articolele scriitorului nu e vorba numai de o simplă afinitate, ci de o preocupare constantă, care depășea stadiul exaltației momentane.

Deși nu era licențiat în litere, Delavrancea ținu un curs de folclor foarte apreciat de studenți, care, ca și conferințele, anticipează mare parte a ideilor din discursul de recepție. Cum rezumatele prelegerilor, pe care le-ar fi publicat ziarul studențesc *Doina*[28] (inexistent la Biblioteca Academiei) sînt prezumtive, și cum manuscrisul cursului de folclor (aflat într-o colecție particulară) ne-a fost inaccesibil, nu ne rămîne să analizăm decît acele capitole care au văzut lumina tiparului și care, de fapt, sînt și cele mai importante. Mai întîi, să vedem însă care era conținutul acestui curs universitar, așa cum ni-l relatează Emilia St. Milicescu în articolul *Delavrancea și folclorul* [29]. Din cîte ne dăm seama, profesorul suplinitor al lui V. A. Urechia dezvoltă aici cam aceleași idei pe care le regăsim în conferințe și în valoroasa lui comunicare academică: rolul predominant al verbului în poezia populară, « sensibilizările poporane» exemplificate cu figura lui Radu Calomfirescu, cerințele esențiale ale artei (concizie, echilibru), ilustrate în chip excelent cu balada lui Corbea, — în sfîrșit, natura și dragostea (dorul) ca teme și sentimente profund specifice cîntecului nostru popular. Evident, cursul ținut la universitate necesită o analiză atentă, nu numai pentru că s-ar putea descoperi acolo idei sau aspecte necunoscute pînă acum, dar pentru că aceste prelegeri confirmă în bună măsură ceea ce spuneam înainte, caracterul sistematic al investigațiilor folcloristice ale scriitorului. O asemenea revelație ne prilejuiesc notele făcute de Barbu Delavrancea pe marginea unor valoroase colecții de poezii populare [30], note ce se găsesc în manuscris, din fericire, la Biblioteca Academiei.

Comentariile precum și citatele extrase denotă că redactorul *Revistei noi* era la curent cu cele mai de seamă și mai noi teorii de folclor comparat (îl citează pe indianistul Weber, iar cu alte ocazii, pe Herder, pe Arnim și Brentano, pe frații Grimm, pe Nekrasov și Vuk Karadgici) că avea conturată o concepție realistă de interpretare. Aceleași note ne furnizează date precise cu privire la autorii și colecțiile consultate. Materialul care cădea sub observația scriitorului era compus din următoarele culegeri, pe care le transcriem în conformitate cu manuscrisul: « Povești ardelenești » de Ion Pop Reteganul, « Cîntece populare de pe valea Prutului », culese de N. A. Caranfil, 1872, « Balade» culese de At. M. Marienescu, 1859, « Literatură și obiceiuri poporane », publicate de Simeon C. Mîndrescu, 1892, « Balade

[26] Cf. *Șezătoarea*, 1 martie 1892, loc. cit.
[27] Cf. Informații. *Voința națională*, 15 nov. 1892, 3.
[28] Cf. Informații, *Voința națională*, 21 nov. 1892, 3.
[29] Cf. *Limbă și literatură*, II (1956), 245—264.
[30] Cf. Ms. Bibl. Acad. R.P.R. (Arh. Delavrancea).

https://biblioteca-digitala.ro

populare romîne», adnotate de Miron Pompiliu, 1870, «Poezii poporale din Bucovina», culese de S. Fl. Marian, 1869, «Poesii poporale romîne» adunate de S. Fl. Marian, «Starostele sau datini de la nunţile romînilor ardeleni», adunate de I. Pop Reteganul, 1891, «Cine nu ştie striga, citească cartea asta, adică *Chiuituri* de care strigă feciorii în joc, adunate din popor», de Ion Pop Reteganul, 1891, «Romînii din Munţii Apuseni» de Teofil Frîncu şi G. Candrea, 1888, «Doine şi strigături din Ardeal date la iveală de Dr. Ioan Urban Iarnik şi Andrei Bîrseanu, 1885» [31]. Nu figurează în lunga înşiruire de titluri culegerile lui V. Alecsandri şi G. Dem. Teodorescu, probabil ca fiind cele mai cunoscute de către scriitor. «Observaţiile speciale», notate abreviat «obs. sp.», se referă mai întîi la doină ca formă a revoltei şi durerii sociale şi apoi, amănunţit, la doinele de iubire. Colecţia pe care o frecventează cu o preferinţă vizibilă este aceea a lui Iarnik-Bîrseanu, din care copiază strofe întregi pentru a-şi exemplifica observaţiile. Delavrancea ne apare aici un spirit fin şi subtil, cu reale aplicaţii în studierea comparată a folclorului şi a raporturilor lui cu literatura cultă. Un catren ca acesta:

Foaie verde-a macului
Pentru voia badiului
Dat-am timpul dracului
Şi sufletul iadului
(I.B., XVI)

îi aminteşte legămîntul lui Faust cu Mefisto, iar altul, exprimînd o mai mare iubire:

De-aş vedea pe mîndra mea
Că dă gura altuia
Fără milă m-aş junghia
Şi pe mine şi pe ea
(I.B. CXXIV)

determină asociaţii cu gelozia lui Othelo. Imagini de o adîncă frumuseţe din *Luceafărul* sau *Scrisoarea III* sînt identificate în prototipurile lor folclorice:

Ieşii seara pe uliţă
Şi-mi văzui mîndra-n portiţă
Gata ca o păuniţă:
Mîndra mea pe lume una
Cumu-i între stele luna *!...* (s.n.)
(I.B. LXXVI)

Măi bădiţă de departe
Mai trimite-mi cîte-o carte
(I.B. CCLV)

De obicei, în amintitele însemnări marginale, Delavrancea caracterizează lapidar diferenţierea socială dintre săraci şi bogaţi, ca în cazul versurilor:

Bădiţa cu şase boi
N-are ce căta la noi,
Dar bădiţa cel c-o vacă
Nici o seară să nu-l treacă !...
Bădiţa cel sărăcuţ
Zău, acela mi-i drăguţ
Că, zău, ăla mi-i mîndruţ !
(I.B. LXXXII)

[31] Cf. Arh. Delavrancea, I, Ms. 9 (Bibl. Acad. R.P.R.).

https://biblioteca-digitala.ro

sau își sistematizează materialul, care-i va servi la definirea doinei:

Frunză verde și una
Cine-a zis dăinu, dăina
Arsă i-a fost inima.

★

De cînd eram eu mai mic
Doina știu și doina zic
Și cu doina mă plătesc
De o zi de boieresc...

Ne găsim, prin urmare, în fața unor interesante fișe de laborator, care indică elementele concrete ale pregătirii folcloristice ale scriitorului. După ce parcurgi acest mic dar semnificativ șantier, îți reprezinți mai exact resorturile interioare ale conferințelor și discursului de recepție. Într-adevăr, Delavrancea depășește informația curentă a diletantului curios. El aspiră, fără să aibă voința și timpul de a o realiza, către o metodă de lucru, și în orice caz, construiește, chiar dacă nu e întru totul original, un sistem de opinii, de care o istorie a folcloristicii românești nu va putea face abstracție. După ce l-am anticipat cu diverse prilejuri, să pătrundem acum în interiorul sistemului, să-i cunoaștem alcătuirea mai de aproape.

Cum se știe *doina*, ca specie lirică de o mare varietate, a stat permanent în centrul atenției lui Delavrancea. Pentru a ajunge la o definiție justă, scriitorul întreprinde cercetări multilaterale. Îi citește pe cronicari, prefețele și articolele devenite clasice ale lui Alecsandri, Russo, C. Negruzzi și bineînțeles pe ale învățatului său prieten și sfătuitor B. P. Hasdeu. Prin studiul *Doina, Originea poeziei poporane la romîni* [32], Delavrancea ajunge la Dimitrie Cantemir, care în *Descrierea Moldovei* dădea o primă explicație a cuvîntului doină: « Se vede că aceasta — spune autorul *Hronicului vechimii moldo-vlahilor* — a fost numele obișnuit la daci al lui Marte sau al Belonei, căci cu el încep toate cîntecele, în care se cîntă faptele războinice și moldovenii îl folosesc în deobște ca să-l pună înaintea cîntecelor lor » [33].

Preluînd această idee, dezvoltată de Hasdeu, care trăsese concluzia că doina e de origine dacică și că nu poate fi confundată cu « melancolica elegie », Delavrancea se înscrie împotriva interpretării romantice de la mijlocul secolului trecut, potrivit căreia, cum zice Alecsandri, « doinele sînt cîntece de iubire, de jale și de dor, plîngeri duioase ale inimei romînului în toate împrejurările vieții sale » [34]. Noile culegeri de literatură populară (și am văzut că scriitorul nostru era la curent cu ele), precum și studiile filologice și istorice ale lui Hasdeu creaseră premisele unei definiții mai largi și mai exacte. Pentru Delavrancea, ca și pentru maestrul său, « doina a fost cîntecul de vitejie al maselor » [35] avînd prin urmare, inițial, un caracter bărbătesc optimist [36]. Așa se explică revolta și vehemența cîntecelor de haiducie, care, după opinia autorului piesei *Apus de soare*, au evoluat din acele vechi cîntece războinice: « Tradiția slăbește, se pierde, justiția nu mai există pentru mulțimea norodului. Ce putea să mai rămîie în conștiința poporului romîn? Și revoltații neamului era firesc să uite pe « dușmanii » țării și să nu vază decît pe « dușmanii » lor personali.

[32] Cf. *Columna lui Traian*, 1882, serie nouă, t. III, 397—406.
[33] Cf. Descrierea Moldovei. E.S.P.L.A., 1956, 269.
[34] Cf. Opere complete. Partea III-a. Proză. Romînii și poezia lor. București, 1876.
[35] Cf. Din estetica poeziei populare, ed. cit.
[36] Cf. și Ov. Papadima: Considerații despre doină. *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1960, nr. 2: 309—329.

https://biblioteca-digitala.ro

În cei de sus ei văd pe ciocoii jefuitori . . . Doina, larg națională, trecînd prin doina individual națională, ajunge la doina haiducului cătrănit de sentimentul răzbunării:

Oleo, leo spurcat ciocoi,
De te-aşi prinde pe la noi,
De şale să mi te moi,
De piele să te jupoi,
Şi din pielea ta să fac
O teacă de măzărac. . .»

Pornind de la Cantemir și Hasdeu (de la acesta preia și etimologia greșită a cuvîntului *doină*) Delavrancea evidențiază un filon foarte important al poeziei populare, și anume revolta, protestul activ, combativitatea cîntecului de haiducie, care scăpase în bună măsură lui Alecsandri. Ideea revine și în capitolul despre «natura în poezia populară», unde, alături de concepția naturistă de origine romantică, («natura este refugiul ființelor alese, fericite sau nu, bătute de soartă sau de noroc»), se afirmă încă o dată — foarte explicit — caracterul de luptă al doinei: « Natură, haiduc, cavalerism și cîntec fioros din frunză de fag sînt noțiuni, care în trecutul nostru se leagă între ele ca belciugele unui lanț. « S-apuc calea codrului » nu este strigătul unui răufăcător ordinar, ci sinteza noastră istorică și socială de două veacuri și mai bine. Un temperament de om, iar nu de slugă, covîrșit de nedreptate, era fatal să se ridice împotriva muncii robite și să-și spuie ce avea pe sufletul lui de revoltat ».

Între om și natură, Delavrancea vede un strîns raport de interdependență, pe care cîntecul popular îl reflectă mai în tot locul. Aceste relații, determinate de condiții istorice obiective (haiducia și păstoritul, în primul rînd) sînt așa de trainice, încît « natura devine mumă, soră, frate, tovarăș, ca să plîngă pe erou (ca în *Mioriția*, n.n.), ca să ducă grija pruncilor lui plăpînzi și ca să-l mîngîie la suferințele pe care le îndură ».

Spirit mai analitic decît Alecsandri, de pildă, autorul *Trubadurului* se supune studiului la obiect, fiind bine informat ca un vrednic elev al lui B. P. Hasdeu și al disciplinelor științifice. Conferințele despre poezia populară, ca și discursul de recepție la Academie au la bază în ceea ce privește interpretarea estetică teoria lui Lessing din cunoscuta lucrare *Laocoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, 1766*, în care marele scriitor și estetician german stabilea o deosebire esențială între poezie și artele plastice. Îndreptată contra descriptivismului, *Laocoon* conține unele idei foarte interesante, pe care Delavrancea le-a îmbrățișat în întregime aplicîndu-le atît în studiile de folclor, cît și în activitatea sa de cronicar plastic.

Potrivit teoriei lui Lessing « durata este domeniul poetului, după cum spațiul este domeniul pictorului ». Trecerea dintr-o zonă într-alta reprezintă o încălcare, pe care esteticianul o interzice, ignorînd arta portretului în literatură, precum și descrierile de atmosferă și de interior. Marii realiști ai veacului al XIX-lea vor demonstra că Lessing absolutizase această deosebire dintre arte, care, în realitate, e mult mai redusă. Dar dacă e vorba să aducem obiecții, ele nu trebuiesc aduse esteticianului german, minte foarte luminată a veacului său, ci lui Delavrancea, care, deși bun cunoscător al realismului francez, nu-l confruntă, cum s-ar fi cuvenit, cu ideile lui Lessing. Astfel, scriitorul nostru consideră, inspirîndu-se din *Laocoon*, că în *Mioriția* ca și în *Iliada* nu există nici un portret și că în genere descrierile sînt sumare. Pînă la un anumit punct apropierea se justifică, întrucît, așa cum precizează Delavrancea, « poetul popular nu s-a avîntat în descripții hazardate, ci s-a mulțumit cu cîteva note dominante, cu cîteva scene caracteristice, cu cîte o sinteză vie și puternică ». Dar cu adevărat, în balada *Mioriței* nu se află nici un portret?

https://biblioteca-digitala.ro

În dorința de a-și susține teza, și anume că « pictura e statica frumosului; literatura e dinamica lui », autorul omite un excelent portret « static », poate cel mai frumos din întreaga noastră poezie populară:

Cine mi-a văzut
Mîndru ciobănel
Tras printr-un inel?
Feţişoara lui
Spuma laptelui;
Mustăcioara lui
Spicul grîului;
Perişorul lui
Pana corbului;
Ochişorii lui
Mura cîmpului!...

Ideile lui Lessing din *Laocoon*, se dovedesc însă foarte creatoare, atunci cînd scriitorul romîn constată că « poezia este exprimarea artistică a unei acțiuni »..., adică se desfășoară în timp, într-o suită de imagini. Acestei laturi îi consacră Delavrancea un spațiu cuprinzător în discursul de la Academie.

În primul rînd, el relevă concizia poeziei populare citînd cîteva stihuri din *Meșterul Manole*:

Norii s-aduna
Ceru-întuneca
Și curgea d-odată
Ploaie spumegată
Ce face pîraie
Și umflă șuvoaie.

Comentariul ne apare la fel de concis, îmbinînd admirația cu asociația critică sugestivă: « Se-ntunecă, răpăie, se umflă, spumegă. Nici o amănunțime migălită. Cîteva cuvinte incisive. Furia fenomenului, ca în cel mai de seamă pictor flamand».

Comparația cu pictura (într-un fel surprinzătoare pentru adeptul teoriei lui *Lessing*, dar cu totul de înțeles pentru « pictorul » Delavrancea) o regăsim și în altă parte, unde autorul sesizează echilibrul, structura armonioasă a cîntecului popular: « Și nu cunosc un tablou în care perspectiva și lumina să fie mai bine cumpănite, ca în următoarele patru versuri:

Sub poale de codru verde
Mititel focșor se vede,
Mititel și potolit
Tot de voinici ocolit...»

...« Zărim, cu fața spre noi, și ceva mai sus, chipurile haiducilor sub para focului, — ceva mai jos, alții, tolăniți și pierduți ca niște pete de umbră pe un fond auriu. Ca într-un clar-obscur din celebrele schițe ale lui Rembrandt ».

Deși teoria lui Lessing este invocată cu fiecare prilej, nu e greu să observăm că temperamentul de artist al scriitorului, îndrăgostit de forme și culori, învinge adesea, impunîndu-și punctul de vedere. În povestiri și nuvele, autorul *Sultănichii* va infirma pe de-a-ntregul ideea deosebirii nete dintre poezie și plastică.

Cea mai valoroasă latură a contribuției lui Delavrancea în studiile sale de folclor este aceea consacrată « verbului plastic în creațiile poporane » [37]. Aici ni se dezvăluie pe de-a-ntregul spiritul analitic original, acuitatea observației, cunoștințele multilaterale și adînci ale scriitorului.

Împărțind verbele în *abstracte* și *plastice*, Delavrancea se ocupă de cea de-a doua categorie, subliniindu-i caracterul concret (plastic) și polisemantismul. Din această pricină, verbe ca a *pedestri* sau a *izbi* (de remarcat exemplele din cronicari!), care desemnează mai multe acțiuni sînt numite *verbe-sumă*. (Ex. a *pedestri* = a

[37] Cf. Delavrancea: Verbul plastic în creațiile popoarne. *Șezătoarea*, XXXVII (1929), vol. XXV, 17—28.

https://biblioteca-digitala.ro

descăleca, a se așeza în corp de armată, a desfășura lupta). Verbele plastice fiind foarte sugestive au tendința de a deștepta în mintea vorbitorului imagini complete. Așa sînt *verbele onomatopeice* (a chiui, a țipa, a clănțăni, a răbufni etc.). Observațiile și clasificările scriitorului sînt ale unui om de bun simț, care stăpînește spiritul limbii, și care, tocmai de aceea, condamnă diversele sisteme lingvistice aberante (latinist, italienizant), precum și tendința așa-zis « patriotică » a unora de a elimina din limbă cuvintele nelatine. Verbul plastic a exprimat întotdeauna o imagine artistică, dar și o necesitate mnemotehnică, pe care o resimțea marele autor anonim, neavînd la dispoziție, cum spune Delavrancea, parafrazîndu-l pe Alecu Russo, decît lancea și plugul. Era nevoie de cuvinte cu o intensă coloratură afectivă, care să poată emoționa și să întipărească bine în memoria urmașilor ceea ce nu putea rămîne încă prin scris. Amintind balada lui *Radu Calomfirescu*, autorul discursului despre doină producea cîteva strălucite exemple de epitete verbale, create de poetul popular:

Masa mare mi-e întinsă — *Și cu* pletele lăsate
Tot de căpitani cuprinsă: — *Cu* armele lustruite
Iar la masă cine-mi șade, — *Cu* paloșe zugrăvite?
Cu bărbile răsfirate

De asemenea revelatoare i se par lui Delavrancea — și pe bună dreptate — *poreclele*, care nu sînt altceva pe linia plasticității metaforice, decît « definițiunea unui suflet în două-trei note, două-trei cuvinte ».

Exemplele se înșiruie numeroase (limbă moartă, pierde-vară, gură-cască, maț pestriț), întîlnindu-se cu alte « sensibilizări poporane », cu totul semnificative prin caracterul lor social. Printre manuscrisele de la Biblioteca Academiei se află o foaie volantă [38], care conține o lungă listă de asemenea dureroase metafore ale suferinței țăranului: « Sărăcie, foame, durere de foame, plîngeri de sărăcie etc. Copiii plîng pe vatră. N-a rămas nici cenușa în vatră. A ajuns la sapă de lemn. N-are după ce bea apă. N-are surcea în bătătură. Îi iei toate din casă într-un pumn. Să sughițe, n-are după ce; să plîngă, lacrimi nu-i picură; dar și sughițe și plînge. De plouă, îl udă, de ninge îl înghează, de bate vîntul, îl tremură, că de pe acoperișul casei, îi vezi calicia din casă. O îmbucătură o face în trei și pune mîna la gură să nu-i scape firimitura ».

În continuare « sensibilizările » se referă la viața de huzur a celor avuți: « Se tolănește pe jerăgai de bănet, nu glumă. S-a îmbuibat. Colțișorul de basma s-a prefăcut în pînză, în taltoașe, taltoașa, dăsagă, dăsaga în cazane. Unii turbează de frig și alții jebiază de îndopare. Unii abia-și tîrăsc pielea pe os și alții abia-și duc chimirile de piele. Copilul bogatului — dolofan, de-i plesnește pielea pe obraji... Copilul săracului... țipirig, gionate, beț încheiate; i se albăstrește pielea pe os ».

Nu putem încheia trecerea în revistă a acestei colecții de locuțiuni populare, fără să ne aducem aminte de conferința *Țăranul nostru și țăranul mizeriei* [39] sau de caricatura publicată în revista *Viața* — Mersul populației (Chestie de constituție) [40], documente în care Delavrancea își exprima deschis și răspicat revolta față de starea de împilare și înapoiere a țărănimii exploatate. Realitatea i se impunea scriitorului

[38] Cf. Arhiva Delavrancea, Dos. I, Ms. 9 (B.A.R.P.R.).
[39] Cf. Id. Mapa I, Ms. 5.
[40] Cf. *Viața*, I (1894), nr. 14 (27 februarie).

https://biblioteca-digitala.ro

cu pregnanță, circulînd ca într-un adevărat sistem de vase comunicante și alimentînd neîncetat opera literară, conferințele, desenele și însemnate sectoare ale publicisticii desfășurate în *Lupta*, *Democrația*, *Revista nouă*, în perioada anilor 1887—1892.

Puterea de sensibilizare (metaforizare) a poporului este urmărită de asemenea și în denumirea florilor (sîngele voinicului, ochiul șarpelui), Delavrancea făcînd pînă la sfîrșit proba unei rare aprehensiuni folclorice și a unui spirit minuțios, care l-a ajutat fără îndoială pe autorul *Sultănichii* la țesătura încărcată de atîtea culori a stilului său.

★

Apropierea lui Delavrancea de poezia populară n-a cunoscut întreruperi și slăbiri de intensitate. Doinele, basmele și baladele constituie o componentă a formulei sale artistice, o pasiune și singura punte de legătură cu poporul în momentele de acută rătăcire ideologică. Ideile susținute de scriitor în problemele folclorului, cum s-a văzut, nu-i aparțin în întregime, ele găsindu-și punctul de plecare cel mai adesea în studiile istorico-filologice ale lui B. P. Hasdeu. Alăturîndu-se prietenului și sfătuitorului său în definirea doinei, urmîndu-l pe Alecsandri în interpretarea romantică a naturii, aplicînd (uneori cam dogmatic) teoria lui Lessing în valorificarea calităților estetice ale imaginii și versului folcloric, supunîndu-se unei adevărate discipline științifice în analiza expresivității verbului plastic, în sfîrșit, punînd la baza literaturii culte creația poetului anonim, Delavrancea a făcut ca scriitor, ceea ce nu mai făcuse nimeni după Alecsandri și Eminescu. Conferințele și discursul său de recepție, cursul de folclor și numeroasele referințe din atîtea articole sînt ale unui artist care rivalizează cu omul de știință, dar mai cu seamă ale unui neîntrecut animator. La sfîrșitul veacului trecut și imediat după aceea, nici un scriitor nu s-a dedicat cu mai multă devoțiune cauzei folclorului, nimeni în afară de Odobescu și Hasdeu (care însă erau și savanți), n-au adus atîtea cuvinte de laudă povestitorului Petre Ispirescu, autorilor de colecții populare (G. Dem. Teodorescu) și modeștilor culegători anonimi. Delavrancea transmitea contemporanilor de la 1890 — 1900 același entuziasm, pe care-l răspîndiseră pînă dincolo de hotarele țării generația pașoptistă în frunte cu Alecu Russo și Alecsandri.

Există și fisuri în concepțiile folcloristice profesate de autorul *Paraziților*. El împărtășea, ca aproape toți înaintașii săi, ideea patriarhal — retrogradă că literatura populară aparține în exclusivitate trecutului, deplasînd uneori centrul de greutate al criticii sociale spre obiective inexistente. Chiar unele note șovine și patriotarde nu lipsesc mai ales din articolele de gazetă și din discursul *Patria și patriotismul*. Delavrancea — mai ales în perioada cînd se angajase în slujba partidelor istorice, ca deputat și ca ministru — a cedat presiunii unor influențe dăunătoare, care nu făceau decît să-l îndepărteze de realitate. În discursul de recepție se strecoară pe alocuri idei obiectiviste, menite chipurile să ateste lipsa funcției sociale a folclorului în epoca modernă, — iar în conferințele despre doină își fac loc interpretări sau măcar aluzii naționaliste, determinate bineînțeles de interesele partidelor burgheze. Aceste scăderi ideologice trebuie știute, spre a putea reține ceea ce se dovedește a fi într-adevăr valoros și în directă legătură creatoare cu opera scriitorului și, în același timp, spre a lăsa la o parte și a combate tot ceea ce ne este străin.

Din estetica poeziei populare (1913) venea ca o replică la discursul, ireverențios și denigrator în multe privințe, rostit de către Duiliu Zamfirescu în 1909 *(Poporanismul în literatură)* și, într-un fel, ca o anticipație a discursului ținut de Mihail

https://biblioteca-digitala.ro

Sadoveanu în 1923. Adăugîndu-se numeroaselor conferinţe despre folclor, pe care le încununează, comunicarea lui Delavrancea la Academie reprezintă în esenţă o profesie de credinţă realistă şi antidecadentă, o înaltă preţuire a geniului popular, străvechi şi inepuizabil. Ideile exprimate aci ne indică una din coordonatele operei, una din trăsăturile ei definitorii.

ДЕЛАВРАНЧА И ВОПРОСЫ ФОЛЬКЛОРА

В данной статье, являющейся одной из глав монографии, преследуется цель показать вклад Барбу Делавранча в вопрос эстетики народной поэзии, а также дать читателю представление об его деятельности в качестве вдохновителя румынского фольклористического движения в конце прошлого века. Автор статьи отмечает ряд ценных идей, выдвинутых писателем в выступлении по случаю его принятия в Академию, а также в литературных лекциях и статьях. Фольклор, говорил он, является источником реалистического вдохновения, неруши́мой связью между художником и народной словесностью. Социальный, воинствующий характер гайдуцкой дойны, природа и любовь — все это очень близкие темы для анонимного творчества, а художественная ценность народной поэзии (сжатость, равновесие, мнемотехническая и эстетическая роль метафоры) — вот несколько сторон, которые никогда не ускользают от внимания Делавранчи.

В данной статье подчеркивается, что Делавранча находится под влиянием крупного филолога и историка Б. П. Хашдэу, а также ученых-фольклористов, бывших завсегдатаями редакции «Ревиста ноуэ». Автор упоминает также восторженные статьи, посвященные писателем своему собрату Петре Испиреску и возглавляемому Артуром Горовей журналу «Шезэтоаря»; он пишет также о лекциях по фольклору, которые Делавранча читал на литературном факультете в 1892 году.

Называя Делавранчу замечательным вдохновителем, автор отмечает основательную подготовку писателя в области народной словесности и увлечение, с каким он исследовал дойны и баллады, в которых видел совершеннейшее выражение жизни народных масс. На этом фоне (обычно остававшемся в тени) более выпукло вырисовываются ценные теории о дойне, а также благотворность фольклорного влияния на произведения и стиль Барбу Делавранча.

Даже эстетические взгляды писателя выступают более четко, если на них смотреть через призму его пристрастия к фольклористике, его постоянного восхищения такими балладами, как «Миорица», «Мастер Маноле», «Корбя» и «Тома Алимош». В истории румынской литературы XIX века, — пишет автор в заключение, — только Александри и Эминеску находились под таким глубоким влиянием народного творчества. С этой точки зрения Делавранча занимает по прямой линии второе место после своих великих предшественников.

V. DELAVRANCEA AND PROBLEMS OF FOLKLORE

The present article — a chapter from a monograph on this subject — aims at showing the contribution of the late nineteenth century writer Barbu Delavrancea to the problem of folk poetry esthetics as well as his activity as promoter of the Rumanian folkloristic movement at the end of the past century. The author reviews a number of pointful ideas, expounded by B. Delavrancea in his reception speech to the Rumanian Academy as well as in his lectures and literary articles. Folklore as source of realistic inspiration, the indestructible bond between artist and folk-literature, the social and militant character of the heyduck (outlaw) doina, nature and love as favourite themes of the anonymous poet, finally, the artistic value of folk poetry (the concision, balance, mnemo-technic and esthetic role of the metaphor) are some of the aspects constantly brought up and debated by the writer.

The article points out the influence exerted upon Delavrancea by the great philologist and historian B. P. Haşdeu and by other learned folklorists that frequented the « *Revista Nouă* ».

https://biblioteca-digitala.ro

It thus quotes the enthusiastic articles dedicated by Delavrancea to Petre Ispirescu (the author of a valuable collection of folk-songs and folk-poetry) and to Artur Gorovei the editor of the review « *Şezătoarea* », and comments upon his course on folklore, held at the Faculty of Letters in 1892.

Defining Delavrancea as an admirable animator, the author sets out to show (an aspect hitherto generally unstressed) the writer's profound knowledge of folk literature and his passion for the collection of doinas and ballads, which he regarded as the most perfect expression of the life of the people. It is this little known background that sets off the true value of Delavrancea's original theories on the doina and explains the beneficial and manifest influence of folklore upon his literary work and style. Even the writer's esthetic conceptions can be more clearly understood in the light of his passion for folklore and his unbounded admiration for those gems of folk-poetry « *Miorița* », « *Meșterul Manole* », *Corbea* and *Toma Alimoș*. The author emphasizes that in the history of the Rumanian literature of the XIXth century only Alecsandri and Eminescu had been so deeply influenced by folk creation. Delavrancea is, in this respect, a direct successor of these two great poets and lovers of folk-art.

https://biblioteca-digitala.ro

RAPORTUL STRUCTURAL DINTRE VERS ŞI MELODIE ÎN CÎNTECUL POPULAR ROMÎNESC*

GHEORGHE CIOBANU

Problema raportului dintre părţile componente ale cîntecului nostru popular — ne referim la text şi la melodie — a fost privită pînă acum din următoarele puncte de vedere:

1. al rolului primordial al melodiei care, pentru unii, organizează forma versurilor şi determină ritmul acestora [1];

2. al independenţei mai mare sau mai mică a melodiilor faţă de texte şi al textelor faţă de melodii [2].

Obiecţiile de fond ce se pot aduce acestor susţineri sînt următoarele:

a) nu se ţine seama că poezia şi muzica sînt arte care dispun de mijloace şi posibilităţi de realizare proprii;

b) se uită că cele două arte se unesc în cîntecul popular în vederea exprimării mai depline a aceluiaşi conţinut, fără ca una să fie subordonată celeilalte;

c) se au în vedere manifestări neesenţiale, de suprafaţă, ale legăturii dintre text şi melodie.

---

* La baza prezentului studiu stă comunicarea, cu acelaşi titlu, ţinută în şedinţa publică de comunicări a Secţiei a IX-a a Academiei R.P.R., la 10 ianuarie 1962.

[1] « ...versul [= melodia] are rol conducător în mecanismul ritmului şi configuraţiei poetice », « modelează şi introduce ordine » în vers. Vezi G. Vrabie: Folclorul. Obiect — Principii — Metodă. Bucureşti, 1947, 127, 128 (Cercul de studii folclorice, 1); « Melodia este partea esenţială a cîntecului popular, determinînd chiar ritmul versurilor». Vezi I. Diaconu: Folclor din Rîmnicul-Sărat. II, Focşani, 1934, p.LXXXVI.

[2] « ... textul şi melodia nu formează o unitate inseparabilă; cu alte cuvinte, pe o melodie de doină se poate cînta orice text». Vezi B. Bartók: Cîntece populare romîneşti din Comitatul Bihor. Bucureşti, 1913, p. VII (Academia Romînă, « Din vieaţa poporului romîn », culegeri şi studii, XIV); « ... trebuie să atrag atenţia cititorilor obişnuiţi cu muzica apuseană asupra unui fapt care le va părea curios: textul şi melodia nu constituie un întreg inseparabil pentru romînii din Maramureş». Idem: Volksmusik der Rumänen von Maramureş. München, Drei Masken Verlag, 1923, p. XIX (Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, herausgegeben von Carl Stumpf und E. M. von Hornbostel, IV); « ... les liens qui unissent poèmes et mélodies sont remarquablement lâches ». Vezi Const. Brăiloiu: Le vers populaire roumain chanté. Paris, 1956, 9: Vezi şi: Sabin V. Drăgoi: 303 colinde cu text şi melodie. Craiova, f. d. (Ministerul Cultelor şi Artelor. Comisiunea pentru Arhiva fonogramică şi publicarea de folclor muzical. Nr. 1), p. XXXXIV; Idem: Monografia muzicală a comunei Belinţ. 90 melodii cu texte culese, notate şi explicate. Craiova, f. d. (Melos. Culegere de studii muzicale, scoasă de G. Breazul, III), 97; N. Ursu: Cîntece şi jocuri din Valea Almăjului (Banat). [Bucureşti], 1958, 29.

https://biblioteca-digitala.ro

Problema legăturii dintre vers și melodie a frămîntat mai de mult pe specialiști, dînd naștere la discuții susținute [3]; mai de curînd, s-a reluat cu acuitate la cea de-a XII-a Conferință a Consiliului Internațional de Muzică Populară, care s-a ținut în august 1959 la Sinaia [4]. Aceasta dovedește importanța deosebită ce i se acordă.

Ca forme concrete ale aceluiași fenomen social — arta — între poezie și muzică există legături indiscutabile care privesc originea, forma de reflectare a realității și scopul, funcția lor socială. În afară însă de aceste legături generale — comune de altfel tuturor formelor concrete ale artei — mai există încă o legătură care are loc între elementul fundamental al poeziei — versul — și elementul fundamental al muzicii — melodia [5]. Obiectul studiului de față îl formează tocmai prezentarea acestei legături și sublinierea importanței ei pentru cunoașterea mai adîncă a cîntecului nostru popular.

Pentru a se putea înțelege și urmări mai ușor ceea ce va urma, vom prezenta pe scurt, după Const. Brăiloiu [6], structura versului nostru popular cîntat. Nu ne vom referi în ceea ce va urma la cîntecele și jocurile de copii, care sînt de asemenea cîntate — sau cel puțin recitate — dar care au întrucîtva altă structură [7], și cu atît mai mult nu ne vom referi la versurile necîntate pe care le întîlnim în conăcării, plugușoare etc., care se bazează cu totul pe alte principii de construcție.

În creația poetică românească de care ne ocupăm nu există decît *două măsuri de vers*: de *8 silabe* și de *6 silabe*. Versurile de 7 și de 5 silabe nu sînt, în realitate, decît variante ale celor de 8 și de 6 silabe, după cum ne dovedesc în primul rînd structura lor, dar și faptul că aceste versuri catalectice sînt completate de obicei la 8, respectiv la 6 silabe [8].

Atît versul octosilabic cu varianta sa eptasilabică, cît și versul exasilabic cu varianta sa pentasilabică sînt divizate metric în *picioare de cîte două silabe*, dintre

---

[3] Vezi Stojan Djoudjeff: Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare. Paris, Ancienne Champion, 1931, 21, 83—84; L. Vargyas: Ritmul versului maghiar. Budapesta, 1952. (Traducere în românește, la Institutul de etnografie și folclor), 8 et sq.; M. P. Stokmar: Issledovannia v oblasti russkogo narodnogo stihoslojenia, Akademia Nauk SSSR, M. 1952, Partea I-a, Cap. IV (Teoria tactului muzical).

[4] *Journal of the International Folk Music Council.* W. Heffer and Sons, Ltd., Cambridge, England. Vol. XII, 1960: 64—68.

[5] Referindu-se la « îmbinarea dintre poezie și melodie », Mihai Pop (vezi Conferința internațională de folclor de la Sinaia, *Revista de folclor*, 4 (1959) nr. 3—4) afirmă că « un rol hotărîtor între îmbinarea dintre poezie și melodie are conținutul de idei ce se cere exprimat » (p. 91—92). Aceasta este, desigur, o altă problemă care se referă la căile și mijloacele prin care se pun de acord poezia și muzica pentru exprimarea aceluiași conținut. Fără să intrăm în amănunte, ținem să observăm că, deși este foarte importantă, această legătură nu prezintă caracteristici stabile, înfățișîndu-ni-se diferit de la individ la individ, atît în cadrul genurilor cît și al regiunilor. Așa fiind, se înțelege că nu reprezintă acea legătură care să se manifeste unitar, peste timp, spațiu și oameni, în cadrul creației noastre populare. Trebuie, prin urmare, să ne îndreptăm atenția spre legătura esențială dintre vers și melodie.

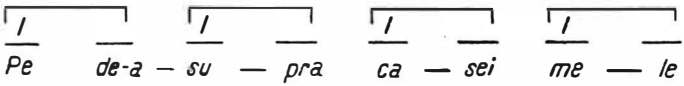
[6] Const. Brăiloiu: op. cit., 8—10.

[7] Idem: La rythmique enfantine. Notions liminaires. Elsevier, Paris-Bruxelles, 1956, 7—9.

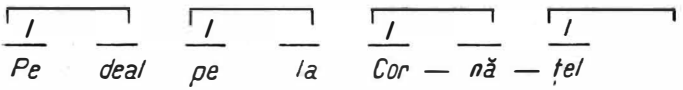
[8] Const. Brăiloiu: Le vers populaire roumain chanté. Paris, 1956, 11—alături de el și unii în cadrul Institutului de etnografie și folclor — înclină să acorde o « autonomie mai mare » versurilor de 7 și 5 silabe, pornind de la constatarea că în unele regiuni, pentru anumite categorii de creații, versurile catalectice nu se completează în timpul cîntării. După părerea noastră, nu se poate susține « autonomia » acestor versuri o dată ce structura rămîne absolut aceeași. Dovada o avem în faptul că versurile de 7 și de 5 silabe ale popoarelor vecine prezintă structuri proprii deosebite de ale versurilor de 8 și de 6 silabe.

https://biblioteca-digitala.ro

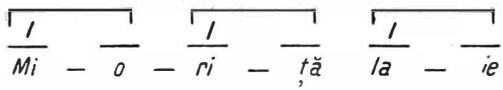
care *prima este accentuată* iar *a doua neaccentuată*. Aşadar, versurile octo şi eptasilabice au *structură tetrapodică*, iar versurile exa şi pentasilabice au *structură tripodică*, ambele de *tip trohaic*. Aceste structuri pot fi reprezentate astfel:



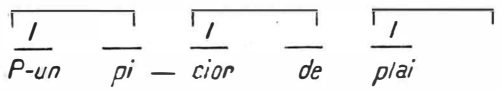
Versul de opt silabe



Varianta catalectică a versului de opt silabe



Versul de şase silabe



Varianta catalectică a versului de şase silabe

Se constată în multe creaţii populare romîneşti că accentele metrice nu corespund neapărat cu cele lexicale, suprapunerea lor avînd loc aproape regulat doar în ultimul picior metric [9].

Aceasta este *structura de bază* a versului nostru popular cîntat. În afară de aceasta unii lingvişti şi folclorişti muzicali au surprins în felul de a dicta al ţăranilor, sau de a zice strigăturile de joc, unele accente mai puternice iar altele mai slabe. De aici au dedus existenţa mai multor tipuri metrice. Astfel, Gustav Weigand găseşte trei asemenea tipuri [10]:

Tipul I: — ∪ | / ∪ ‖ — ∪ | / ∪ (*accente mai tari pe silabele 3 şi 7*)[11]

Tipul II: / ∪ | — ∪ ‖ — ∪ | / (∪) (*accente mai tari pe silabele 1 şi 7*)

Tipul III: — ∪ | — ∪ ‖ // ∪ | / ∪ (*un accent puternic pe silaba a 5-a şi altul mai slab pe silaba a 7-a*)

---

[9] Ţinem să arătăm totuşi că aceste nepotriviri sînt mai frecvente în creaţiile poetice mai vechi, pe cînd în creaţiile mai noi şi în cele actuale se întîlnesc tot mai puţin.

[10] Prof. dr. G. Weigand: Die Dialekte der... Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1904, 92.

[11] În cadrul acestui tip distinge şi unele nuanţe, cum ar fi accentuarea puternică a silabei şaptea:

— ∪ | — ∪ ‖ / ∪ | //

Ceva mai mult, aici trece şi unele scheme metrice de tip iambic.

https://biblioteca-digitala.ro

Dr. Al. Bogdan menţionează patru tipuri metrice [12], şi anume:

Tipul I — — / — — — / — (*accente pe silabele 3 şi 7*)

Tipul II / — — — / — — — (*accente pe silabele 1 şi 5*)

Tipul III — / — — — / — — (*accente pe silabele 2 şi 6*)

Tipul IV — — — / — — — / (*accente pe silabele 4 şi 8*)

Primele două tipuri aparţin în mod clar versului popular, pe cînd celelalte două aparţin, prin structura lor iambică, creaţiei culte. Amintim că, aşa cum arată şi titlul publicaţiei, Al. Bogdan s-a ocupat de ritmul jocurilor şi cîntecelor de copii în care au pătruns, prin şcoală, şi versuri culte.

Béla Bartók găseşte un singur tip metric în afara celui de bază, identic cu tipul II din Bogdan, deci cu accente mai puternice pe silabele 1 şi 5 [13]:

/ — | / — | / — | / — |

Este interesant de reţinut că Bartók admite existenţa şi a altor accente mai puternice în vers, şi anume pe silabele 3 şi 7 — deci ca în tipul I din Weigand şi Bogdan — dar, după cum afirmă, acestea ar fi întîlnite numai «în scandarea versurilor», cînd sînt spuse deci fără melodie, şi «la strigături» [14].

Dintre toţi cei menţionaţi mai sus, singur Bartók se referă şi la versul de şase silabe, găsind două tipuri [15]:

a) / — | / — | / — (*cu accente mai puternice pe silabele 1 şi 5*)

b) / — | / — | / — (*cu accente mai puternice pe silabele 1 şi 3*)

Spre deosebire de toţi cei de pînă acum, Const. Brăiloiu pune la îndoială existenţa accentelor mai puternice în metrica versului romînesc, socotind că toate

---

[12] Dr. Al. Bogdan: Ritmica cîntecelor de copii. Contribuţii la ritmica romînească. Bucureşti, 1905, 4.

[13] B. Bartók: Volksmusik der Rumänen von Maramureş. München, Drei Masken Verlag, 1923, p. IX; Idem: Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder). Wien, Universal Edition, 1935, p. VII; Idem: Scrieri mărunte despre muzica populară romînească. Adunate şi traduse de Const. Brăiloiu. Bucureşti, 1937, 5, 7, 52 şi 53; Idem: Însemnări asupra cîntecului popular. [Bucureşti] 1956, 144, 149, 215 şi 219; Const. Brăiloiu: Béla Bartók: Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder). Recenzie. Extras din: *Sociologie romînească*, 3 (1938) nr. 10—11: 7; T. Alexandru: B. Bartók despre folclorul romînesc. Bucureşti, 1958, 22—25.

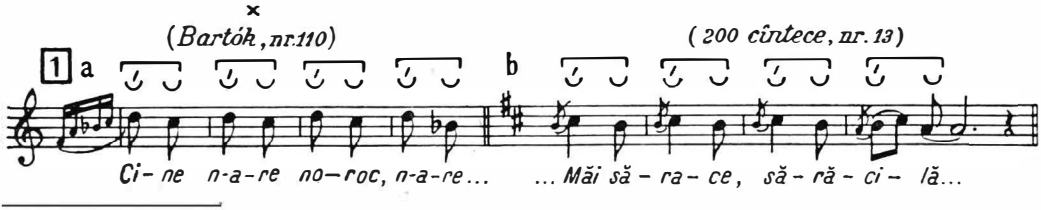
[14] B. Bartók: Volksmusik der Rumänen von Maramureş..., p. X, nota 1; Idem: Scrieri mărunte..., p. 5, nota 4; p. 52, nota 29; Idem: Însemnări asupra cîntecului popular..., p. 144, nota 3; p. 216, nota 1; T. Alexandru: op. cit., 23.

[15] B. Bartók: Volksmusik der Rumänen von Maramureş..., p. IX; Idem: Melodien der rumänischen Colinde..., p. VIII; Idem: Scrieri mărunte..., p. 6, 52; Idem: Însemnări asupra cîntecului popular..., p. 145, 215; Const. Brăiloiu: B. Bartók: Melodien der rumänischen Colinde..., p. 7; T. Alexandru: op. cit., 22.

https://biblioteca-digitala.ro

cele patru accente ale octosilabului, ca şi cele trei ale exasilabului, sînt « de greutate egală » [16].

Existînd controverse, se impune clarificarea existenţei, sau a non-existenţei acestor accente mai puternice, întrucît, dacă există în mod real, putem ajunge la cunoaşterea mai completă a metricei versului nostru popular. Pentru rezolvarea problemei va trebui să recurgem la muzică. Să vedem aşadar ce ne spune melodia.

S-a afirmat încă de mult că punctul de plecare al oricărei cîntări vocale este cuvîntul, că accentul este germenele muzicii. « Est etiam in dicendo quidam cantus obscurior », spunea Cicero (sec. I î.e.n.), iar Martianus Capella (sec. V e.n.) afirma : « Accentus seminarium musices » [17]. În zilele noastre se recunoaşte de asemenea legătura strînsă care există între intonaţia vorbirii şi cea muzicală, prima redîndu-se mai ales prin înălţime, deci prin accent muzical [18]. Am vrea să subliniem că deşi se consideră, în general, că accentul din limba romînă este un accent dinamic, de intensitate [19], cu greu s-ar putea tăgădui şi natura muzicală a acestuia, accentuarea fiind redată de obicei şi prin înălţime nu numai prin intensitate. Acest lucru se verifică în creaţia populară, unde accentele metrice ale versului sînt redate adesea prin sunete mai înalte, ca în acest exemplu :

× Cîntece poporale romîneşti din Comitatul Bihor.

În ambele exemple, accentul metric al versului — care uneori se suprapune cu accentul lexical, dar alteori nu se suprapune — este scos în relief prin sunete mai înalte. Melodia prezintă, după cum se poate vedea, atîtea incize cîte picioare metrice are versul.

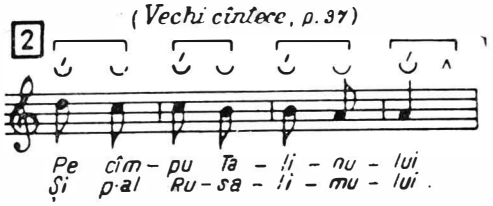
[16] C. Brăiloiu : Le giusto syllabique bichrone. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine. *Polyphonie*, Paris, Ed. Richard-Masse, 2 (1948), 29. Această susţinere ne face să nu fim de acord întru totul cu părerile sale. Altfel, studiul său rămîne — cu corectările aduse de el însuşi (v. Encyclopédie de la musique, vol II. Fasquelle, Paris, 1959, 271 : Giusto syllabique) — cea mai importantă realizare romînească, pînă astăzi, în domeniul cercetării ritmului unei anumite categorii de cîntece.

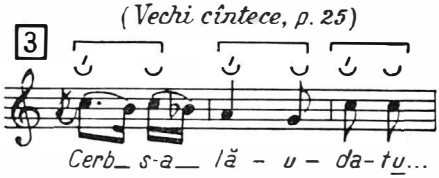
[17] Don Joseph Pothier : Les mélodies grégoriennes d'après la tradition. Tournai, 1880, 213.

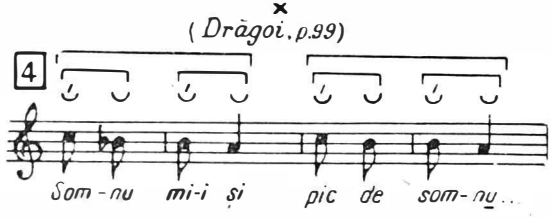
[18] B. V. Tomaşevski : Versul şi limba. Edit. Academiei de ştiinţe a [U.R.S.S., Moscova, 1958. (Traducere în romîneşte, la Institutul de etnografie şi folclor) ; L. Mazel : Despre melodie. *Probleme de muzică.* Traduceri şi referate din publicaţiile sovietice, scoase de Academia R.P.R., Institutul de studii romîno-sovietice, în colaborare cu Consiliul general A.R.L.U.S. şi Uniunea Compozitorilor din R.P.R., [1955], 17—45 ; V. Vanslov : Noţiunea de intonaţie în muzicologia sovietică. *Probleme de muzică...* [1955], 10—59.

[19] Gramatica limbii romîne. Vol. II. Sintaxa. Editura Academiei Republicii Populare Romîne, 1954, 192.

https://biblioteca-digitala.ro

Alteori, aceleași accente sînt marcate, datorită posibilităților de care dispune muzica, prin *insistență* (apogiere, din punct de vedere armonic),

Vechi cîntece de viteji. [București], 1956

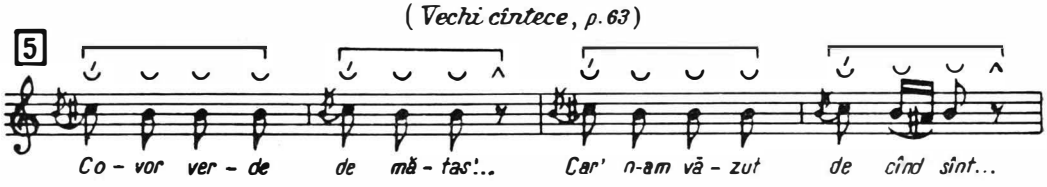
sau prin *durată* mai mare, ca în primele două picioare metrice ale exemplului care urmează:

Bineînțeles că o melodie care ar fi alcătuită numai din același fel de articulații — indiferent ce înălțime sau durată ar căpăta sunetul corespunzător silabei accentuate metric — ar fi oarecum monotonă, și ca urmare n-ar dispune de expresivitatea necesară transmiterii, în condițiuni optime, a mesajului pe care-l poartă cîntecul. De aceea, arta muzicală se folosește de mijloacele-i proprii și corectează realizările slabe, sărace, însă — și acesta este lucrul de cea mai mare importanță pentru creația noastră populară — fără să se rupă, de pildă, de structura tetrapodică a versului octosilabic. Așa se întîmplă în exemplul ce urmează, în care perechile de silabe se fac simțite, dar expresivitatea fragmentului melodic este mărită prin cele două durate mai mari de pe silabele a patra și a opta, ca și prin repetarea identică a motivului corespunzător primei dipodii:

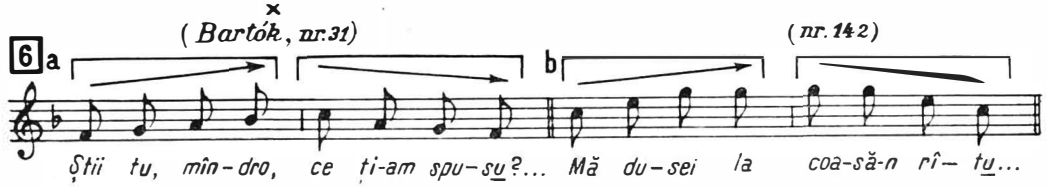


Monografia muzicală a comunei Belinț.

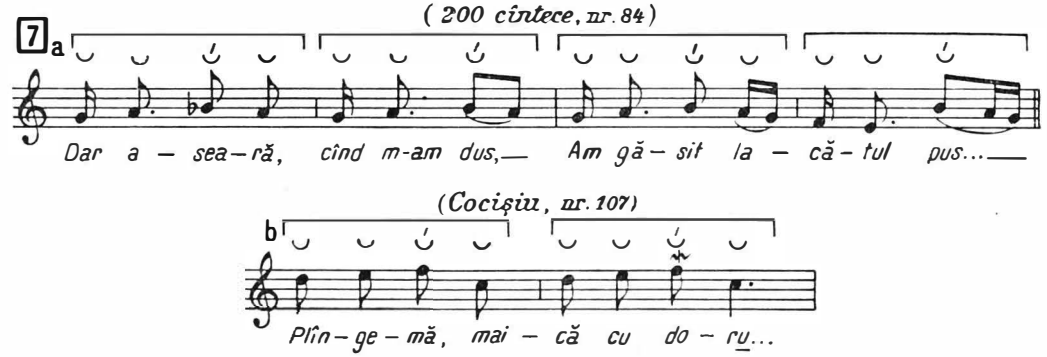
Ceea ce ne reține atenția în acest exemplu este gruparea două cîte două a celulelor melodice. Această grupare ne sugerează ideea unei alte structuri a versului nostru popular, a unei suprastructuri, cu accente mai importante pe silabele 1 și 5, în care elementul constitutiv nu mai este silaba, ci perechea de silabe, piciorul metric de tip trohaic.

https://biblioteca-digitala.ro

În alte melodii sînt scoase în relief numai accentele picioarelor metrice 1 şi 3, deci a silabelor 1 şi 5, ca în exemplul care urmează:

Există aici structura metrică menţionată de dr. Al. Bogdan (tipul II) şi de Béla Bartók [20].

Ţinem să subliniem că divizarea rîndului melodic în două părţi egale se întîlneşte foarte frecvent la romîni. Această divizare ne este indicată, între altele, de repetarea aceluiaşi motiv melodic—ca în exemplele nr. 4 şi 5—dar cel mai adesea de schimbarea direcţiei liniei melodice, ca în exemplele ce urmează:

× Cîntece poporale romîneşti din Comitatul Bihor.

În exemplul nr. 7, sunetele mai înalte corespund silabelor a treia şi a şaptea, deci tipului I atît din Weigand cît şi din Bogdan, precum şi tipului despre care Bartók afirma că se întîlneşte numai în versurile « scandate » şi « la strigături ».



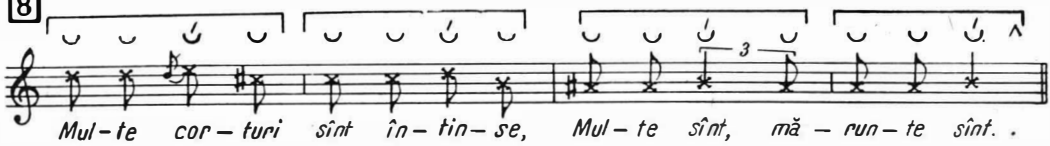
200 cîntece şi doine. [Bucureşti], 1955.
II Cocişiu. Cîntece populare romîneşti. Bucureşti, 1960.

[20] Referindu-se la definirea structurii metrice a cîntecului popular romînesc, Const. Brăiloiu scrie: « ... on s'étonnera à bon droit qu'un auteur de langue hongroise ait pu pénétrer çi avant dans un art poétique étranger » (v. Le vers populaire roumain chanté..., p. 7). Noi credem că nu este nimic de mirare. Bartók a putut ajunge la concluziile sale ajutat de următorii factori: a) cele scrise despre metrica versurilor populare romîneşti de dr. G. Weigand, de dr. Al. Bogdan şi de Th. D. Speranţia. De la data apariţiei lucrării lui Speranţia şi pînă

https://biblioteca-digitala.ro

Aceeași structură poate fi întîlnită și în părțile *parlato* din unele balade:

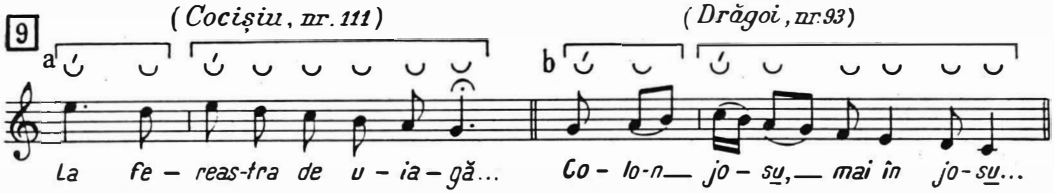
(Vechi cîntece, p. 62)

8

Structurile cu accente mai importante pe silabele 1, 5 și 3, 7, pe care le-am prezentat, sînt cele mai frecvent întîlnite în cîntecul nostru popular, dar nu sînt singurele. Facem loc mai departe unor exemple ce vădesc și alte structuri:

a) structură cu accente mai puternice pe silabele 1 și 3:

9

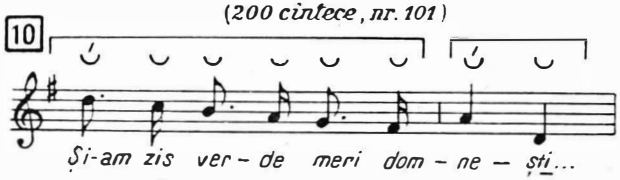
(Cocișiu, nr. 111) *(Drăgoi, nr. 93)* ×



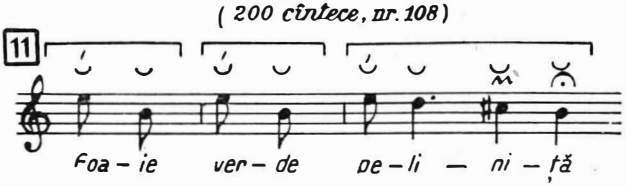
× 303 colinde cu text și melodie.

b) structură cu accente mai puternice pe silabele 1 și 7, corespunzătoare tipului II din Weigand:

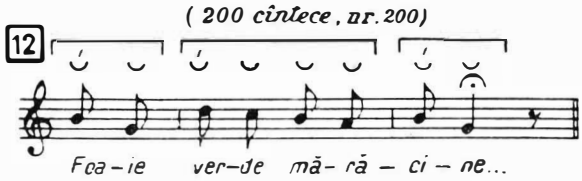
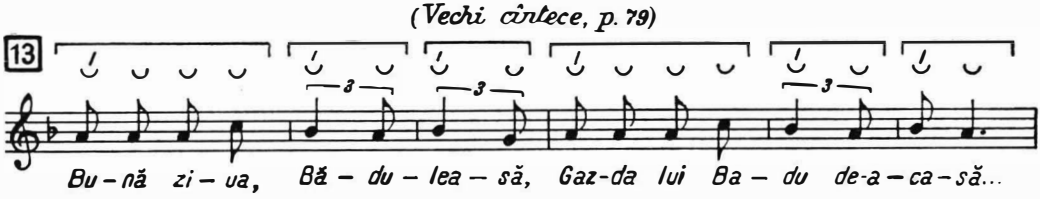
(200 cîntece, nr. 101)

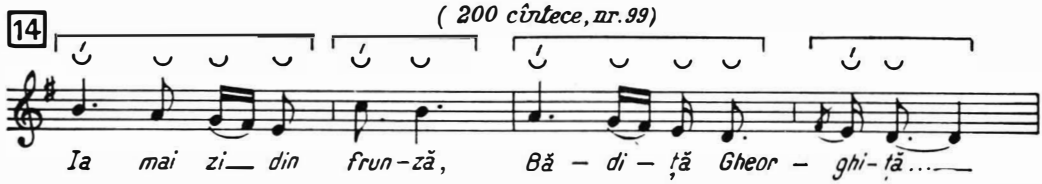
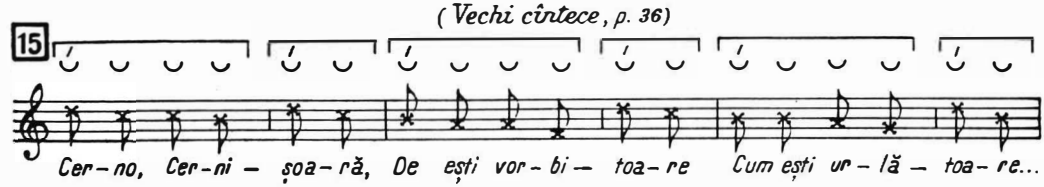
10

c) structură cu accente mai puternice pe silabele 1, 3 și 5:

(200 cîntece, nr. 108)

11

la data apariției răspunsului lui Bartók la critica apărută în revista *Șezătoarea* din Fălticeni (vol. XIV, fasc. 11—12), publicat în *Convorbiri literare*, 48 (1914) nr. 7—8; 703—709, au trecut opt ani, deci a avut suficient timp să ia cunoștință și de părerile acestora; b) felul în care unii interpreți populari i-au dictat textele; c) favorizarea, de către creațiile populare maghiare, a diviziunii de patru silabe, deci asemănarea unor structuri ale creațiilor populare romîne și maghiare.

https://biblioteca-digitala.ro

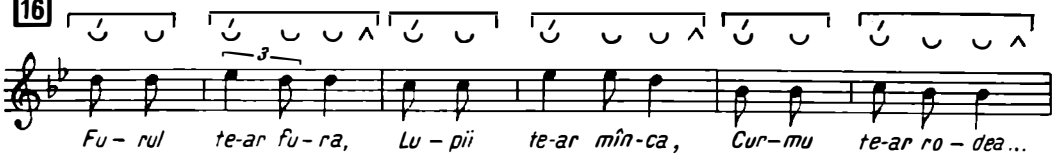
d) structură cu accente mai tari pe silabele 1, 3 şi 7:

e) structură cu accente mai puternice pe silabele 1, 5 şi 7:

Versul de şase silabe prezintă de asemenea suprastructuri, dar numărul acestora se reduce doar la două, şi anume:

a) cu accente pe silabele 1 şi 5, admisă de Bartók şi de Th. D. Speranţia [21],

sau în *parlato:*

[21] Th. D. Speranţia: Versificaţiunea romînă şi originea ei. Bucureşti, 1906, 22.

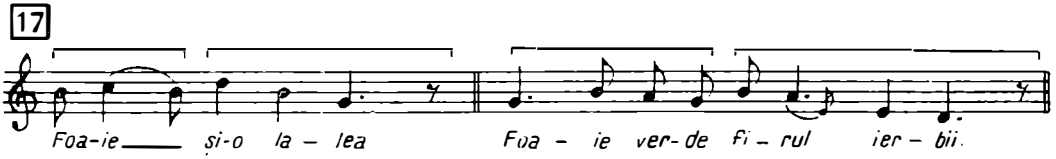
https://biblioteca-digitala.ro

b) cu accente mai puternice pe silabele 1 și 3, admisă numai de Bartók:

16 (*Vechi cîntece, p. 32*)



Acestea sînt suprastructurile pe care lingviștii și folcloriștii muzicali le-au sesizat în parte, și pe care muzica ni le atestă complet și fără dubii. Într-unul din studiile sale, Const. Brăiloiu vorbește și el de existența altor structuri ale versului decît cea tetrapodică, găsind următoarele grupări ale silabelor: 4+4, 2+6, 6+2, 2+2+4, 2+4+2 și 4+2+2 pentru versul octosilabic, și 2+4 și 4+2 silabe pentru versul exasilabic. Aceste subdivizări ale versului sînt văzute însă în legătură cu locul cezurii, care-și face simțită prezența « totdeauna prin rime interioare », după cum afirmă [22], nicidecum în legătură cu melodia [23]. Este adevărat că admite și el existența a ceva asemănător în melodie, afirmă însă că aceasta este o problemă « a cărei cercetare rămîne să se facă » [24]. În același timp, despre exemplele:

17

ale căror versuri sînt « nedescompozabile » prin cezură, afirmă că nici melodic nu pot fi descompuse [25]. Dar după cum dovedesc articulațiile liniilor melodice, primul exemplu se divide în 2+3 silabe (versul este catalectic), iar al doilea se divide în 4+4 silabe după cum am marcat și prin croșete drepte.

Am amintit toate aceste lucruri deoarece am dorit să subliniem că *cezura nu joacă nici un rol în organizarea versului nostru popular* — cu excepția unor cîntece și jocuri de copii — și că *nu influențează cu nimic structura liniei melodice.*

Acest lucru se poate constata și din exemplele noastre nr. 8 și 9b. Vom vedea că altfel stau lucrurile în folclorul popoarelor vecine, la care cezurile interioare

---

[22] Const. Brăiloiu: Le vers populaire roumain chanté..., p. 22.

[23] Însușindu-și susținerile lui Const. Brăiloiu, T. Alexandru afirmă și el că « intervenția frecventă a unor rime interioare în cuprinsul versurilor crează puncte de reper comparabile unor accente » (op. cit., 23). Remarcăm deocamdată că în nici un caz nu se poate susține că toate aceste « puncte de reper », care sînt « cezurile », ar putea fi « comparabile unor accente ». Pentru a ne convinge, n-avem decît să dăm următoarele exemple:

Buți || cu bani mărunți...
Într-un an || face-un suman...
Tot la rai || la rai || la rai...

pe care le luăm din Const. Brăiloiu (Le vers populaire roumain chanté..., p. 23—24), și în care cezurile intervin după prima silabă, după a treia, sau după a treia și a cincea. A admite că aceste cezuri echivalează cu accente ar fi să admitem nerespectarea structurii de bază a versului, ruperea unora din perechile de silabe. Const. Brăiloiu, care-și dă seama de realitate, numește silabele neaccentuate, care urmează « cezurilor », « anacruze » (op. cit., 23).

[24] Const. Brăiloiu: Le vers populaire roumain chanté..., p. 24.

[25] Id., ibid.

https://biblioteca-digitala.ro

ale versurilor se întîlnesc în mod obişnuit, îndeplinind funcţii organizatorice. La romîni, dimpotrivă, noile structurări ale versului, atestate de melodie, se bazează pe structura metrică de bază a versului, nicidecum pe cezuri, acestea rezultînd din importanţa mai mare ce se acordă unora dintre accentele metrice existente.

Ţinem să subliniem că se întîmplă rar ca o melodie să prezinte, în întregul ei, aceeaşi structură de la început pînă la sfîrşit. De obicei întîlnim îmbinate cel puţin două din structurile menţionate. Acestui fapt se datoreşte în bună măsură varietatea melodică a cîntecului nostru popular. La această varietate mai contribuie, bineînţeles, ritmul, ca şi intenţiile expresive ale interpretului, pe care nu le-am putut aborda aici, dar care vor trebui să facă obiectul unor studii speciale.

Din cele prezentate pînă aici se desprind, după cum socotim, două constatări de importanţă deosebită:

1. Pe lîngă structura tetrapodică de bază a versului popular romînesc, există alte cîteva structuri — pe care, în lipsa unui termen mai potrivit, le-am numit suprastructuri — care iau naştere prin păstrarea, sau prin întărirea numai a unora dintre accentele metrice existente. Aceste suprastructuri prezintă, pentru versul octosilabic, următoarele diviziuni:

a) de întindere egală: dipodie + dipodie;

b) de întindere inegală: podie + podie + dipodie; podie + dipodie + podie; dipodie + podie + podie; podie + tripodie; tripodie + podie. În ceea ce priveşte versul exasilabic, prezintă diviziunile: podie + dipodie; dipodie+ podie.

Datorită faptului că toate aceste suprastructuri iau naştere din îmbinarea picioarelor metrice, nu a silabelor, suprastructurile prezintă între ele o proporţie cu bază binară. Nu vom întîlni niciodată la noi, de pildă, suprastructuri alcătuite din 3 + 5, 5+3, 2+3+3, 3+2+3 sau 3+3+2 silabe, aşa cum vom vedea că se întîlnesc la popoarele vecine [26].

2. Melodiile prezintă aceleaşi structuri ca şi versurile, ceea ce dovedeşte, în mod neîndoios, puternica legătură care există între ele [27].

Dat fiind faptul că am stabilit existenţa certă a suprastructurilor amintite şi am determinat individualitatea fiecăreia dintre ele cu ajutorul melodiei, cineva s-ar putea întreba dacă nu cumva aceste suprastructuri există numai pentru muzică, nu şi pentru vers. Noi considerăm că acestea există cu adevărat şi pentru vers. Iată considerentele pe care ne bazăm:

1. Aproximativ jumătate dintre aceste suprastructuri au fost sesizate — după cum am arătat — de către lingvişti, pornind de la modul în care interpreţii populari le-au dictat versurile. Folcloriştii muzicali au sesizat un număr mai mic de suprastructuri decît lingviştii, iar unii din ei chiar le-au contestat existenţa.

---

[26] Pentru versurile de şase silabe, întîlnim şi la noi, în colinde, diviziunea de 3+3 silabe, îndeosebi în partea de sud-vest a ţării (regiunile Banat şi Hunedoara), ca rezultat al influenţei ritmului de dans. Nu cunoaştem decît două exemple autentic populare care se încadrează în această categorie şi despre care s-ar putea afirma că nu-şi datoresc existenţa influenţei dansului. Vezi S. V. Drăgoi: 303 colinde cu text şi melodie. Craiova, f. d. (Ministerul Cultelor şi Artelor. Comisiunea pentru Arhiva fonogramică şi publicarea de folclor muzical. Nr. 1) nr. 113 şi Nelu Ionescu: Şapte cîntece din folclorul copiilor, pentru vioară şi pian. 1951 (litografiat) p. 11, nr. 4.

[27] Stojan Djoudjeff remarcă strînsa legătură existentă între structura versului şi a melodiei. El scrie: « Corespondenţa dintre subdiviziunile versului şi părţile melodiei sînt frapante. Sfîrşitul unui vers sau a unuia dintre subdiviziunile sale marchează şi sfîrşitul perioadei muzicale sau a părţilor sale » (Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare . . . , p. 42).

https://biblioteca-digitala.ro

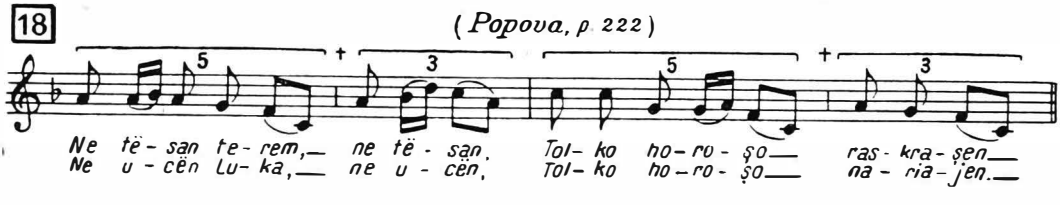
2. Dacă ar fi ca aceste suprastructuri să-şi datoreze existenţa muzicii, ar trebui să fie aceleaşi la toate popoarele, întrucît mişcarea binară este general cunoscută în muzică şi cu mult mai răspîndită decît oricare alta. Însă lucrurile nu stau aşa. Pentru a ne convinge, vom prezenta în continuare principiile care stau la baza versificaţiei popoarelor cu care ne învecinăm, atrăgînd atenţia în acelaşi timp asupra legăturii strînse care există între structura versului şi cea a melodiei.

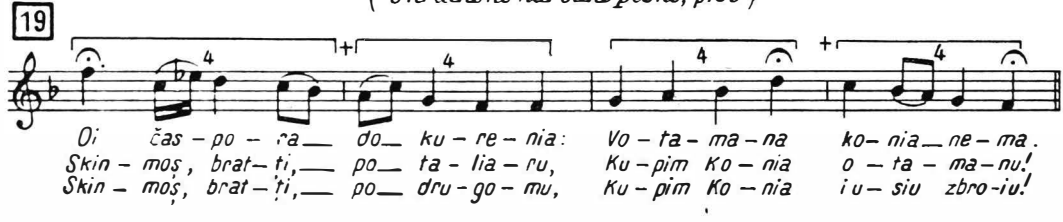
Popoarele slave de răsărit cunosc *două tipuri fundamentale de versificaţie:* 1) *tipul silabic,* în care versul se bazează pe un număr stabil de silabe şi pe cezura interioară care este marcată prin încheierea unei unităţi lexicale şi care revine după acelaşi număr de silabe; 2) *tipul dinamic* sau *accentic,* în care accentul joacă rol organizator. Aici întîlnim două variante: *a)* accentele, în număr de două pînă la cel mult patru, se deplasează în mod liber — mai ales cele interioare — numărul silabelor atone dintre două silabe accentuate variind de la una pînă la şapte. Versurile construite în acest fel se întîlnesc mai ales în *bîline,* în *bocete* şi în *cîntecele lirice prelungi; b)* versurile sînt izosilabice, iar accentele revin în acelaşi loc. Acestea sînt versurile întîlnite în melodiile de dans.

Tipic pentru versurile de bîline este, între altele, sublinierea ritmică în melodie a silabelor accentuate din vers prin durate mai mari. Altfel, accentele lexicale nu sînt subliniate în cîntec, iar în versurile silabice nu joacă absolut nici un rol în organizarea acestora [28].

Ca măsuri, versul popular rus numără de la 5 pînă la 14 silabe. În ceea ce priveşte versul octosilabic, structura preferată este cea de 5+3 [29], dar se întîlneşte frecvent şi cea de 4+4 silabe, mai ales la ucraineni.

Vom prezenta cîte un exemplu din aceste două structuri pentru a ne da seama pe de o parte de divizarea prin cezură a versului, iar pe de altă parte de legătura care există între aceste emistihuri ale versului şi fragmentele melodice corespunzătoare. Structura de 5+3 silabe:

18 (*Popova, p. 222*)

Structura de 4+4 silabe:

19 (*Ukrainski narodni pesni, p. 69*)

[28] T. V. Popova: Ruscoe narodnoe tvorcestvo. Vîpusk pervîi. Moskva, 1955, 206—230.
[29] Id., ibid., 208.

https://biblioteca-digitala.ro

Atît într-un exemplu cît şi în celălalt, linia melodică prezintă articulaţii, diviziuni corespunzătoare ca lungime emistihului sau diviziunii în care cezura a împărţit versul. Faptul că între diviziunile versului şi cele ale melodiei nu există contradicţii ne determină să admitem că acestea au fost gîndite împreună.

În **creaţia populară bulgară** principiul fundamental al versificaţiei este izosilabia şi apariţia la locuri fixe, în interiorul versului, a unei cezuri [30]. Prin urmare, lucrurile se petrec oarecum ca şi în tipul silabic al versului rus. Nici aici accentul nu joacă absolut nici un rol în organizarea versului. Spre deosebire de ruşi, la bulgari vom întîlni, însă, chiar şi două opriri în cadrul aceluiaşi vers.

Măsurile versurilor bulgare cuprind de la 4 pînă la 16 silabe. Dintre acestea, versul de opt silabe se întîlneşte, după cîte se pare, cel mai frecvent dintre toate. Prezentăm cîteva exemple de structuri ale versului de 8 silabe:

a) structura de 4+4 silabe [31]:

Zapil să e / Petăr Banin,
Petăr Banin / od Vlaşki krai,
Zapil să e / săs séstra si,
Săs sestra si / baş Maria.
Petroviţa / duşman jena
Tičom tiča, / vikom vika:
— Lele Petre, / Petăr Banin,
Ti si ideş / i si pieş
Săs sestra si / baş Maria
I ne znaeş / kakvo ti e etc.

b) structura de 5+3 silabe [32]:

Ostana Donka / făf selo
Varena kăsta / da maji,
Donka v gradinka / iuvlezi
Krum si iz pătia / vărveşi.
Ci — izlevi gore / f kileria,
O pasa biala / pristilka.

c) structura de 3+5 silabe [33]:

Velo le / golem ğiavole
Ne mi za- / dovai ļadove
Ļadove / i pelinove
Ce malko / li sa moite,
Kade da / dena tvoite? etc.

Singurul vers care se abate de la cezură este cel de al doilea. Asemenea abateri se datoresc — după cum se susţine — « stîngăciei » interpretului.

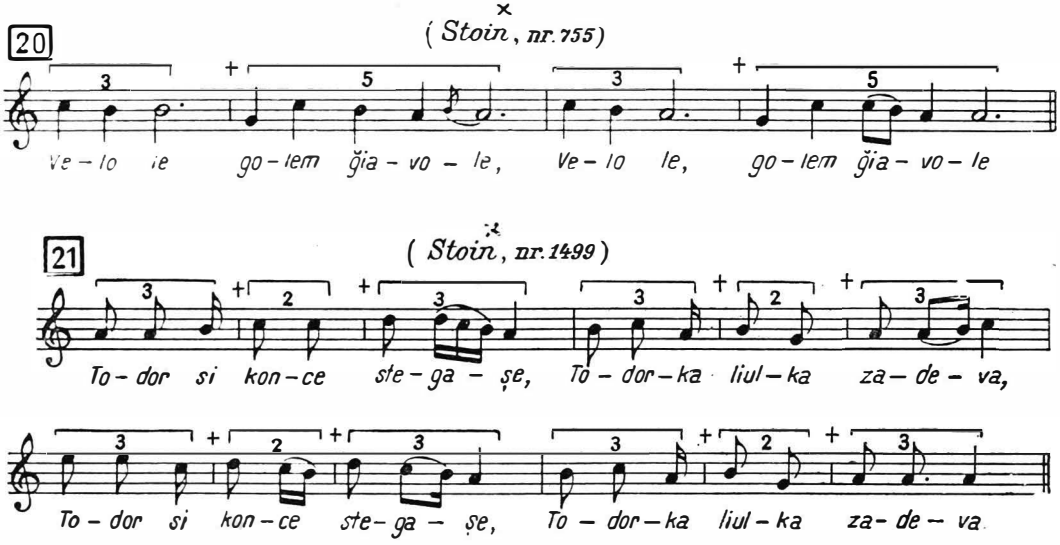
[30] S. Djoudjeff: op. cit., 21—26.
[31] V. Stoin: Narodni pesni ot Timok do Vita. Sofia, 1928, nr. 1629.
[32] Idem: Narodni pesni ot sredna severna Bălgaria. Sofia, 1931, nr. 2635.
[33] Idem: Narodni pesni ot Timok do Vita, nr. 755.

https://biblioteca-digitala.ro

d) structura de 3+2+3 silabe:

Todor si	conce	stegașe,
Todorka	liulka	zadeva,
Sava mi	divan	stoește,
Desen mu	strămen	dărzește.
Ce să ni	noșta	trăgnale
Vărvele	șto să	vărvele,
Odvăd se	čiren	sămnalo,
Pladne u	Vrața	stignale.
— Voiniți,	babi,	voiniți,
Tuk li e,	babi,	moi Todor?

Din toate aceste exemple se poate vedea că varietatea structurală a versului bulgar este mai mare decît a celui rus.

În ceea ce privește melodiile, se constată aceeași strînsă legătură între diviziunile versului și motivele melodice corespunzătoare. Nu vom mai da exemple pentru structurile de 4+4 și 5+3 silabe, legătura prezentîndu-se întocmai ca și la exemplele luate din folclorul rus, dar vom da pentru structurile de 3+5 și 3+2+3 silabe:

× Narodni pesni, ot Timok do vita.

Exemplele sînt atît de clare, după părerea noastră, încît orice comentariu devine de prisos. Ținem să precizăm totuși că exemplul nr. 21, deși are clar structura de 3+2+3, iar melodia prezintă incize ce se acoperă întocmai cu subdiviziunile versului, ritmul de 9/16 organizează melodia în motive melodice corespunzătoare structurii de 5+3 a versului. Asemenea « licențe» ale ritmului muzical se întîlnesc adesea, dar foarte rar se întîmplă ca structura ritmică să contrazică total structura versului.

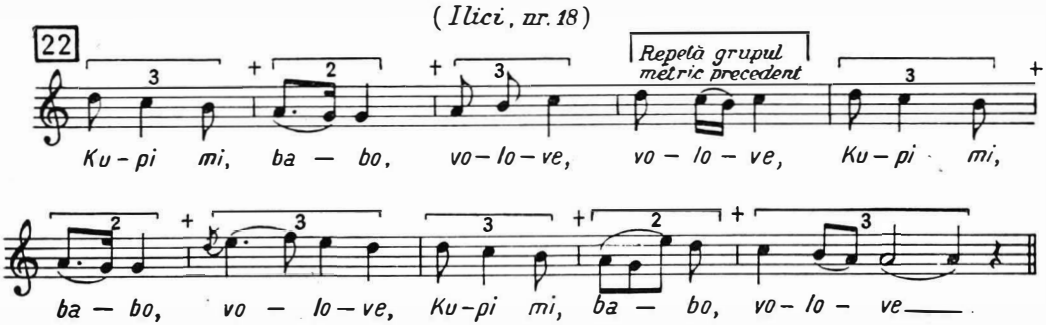
https://biblioteca-digitala.ro

La sîrbi, ca și la bulgari și în parte la ruși, principiul de construcție a versului popular pare să fie tot numărul de silabe și cezurile interioare, dar — după cum se susține [34] — joacă rol și accentul. Ca o particularitate față de creațiile ruse și bulgare, semnalăm lărgirea melodiei în unele rînduri melodice prin introducerea unei interjecții sau prin repetarea unei părți din vers (primul sau ultimul grup metric, cînd versul are două cezuri interioare) [35].

Ca și bulgarii, sîrbii folosesc versuri ce numără de la 4 la 16 silabe. Versul octosilabic apare tot atît de variat structural ca și cel bulgar. După cîte se pare, structura de 4+4 silabe se întîlnește însă mai des decît la bulgari. Fără să mai prezentăm și melodia, dăm textul unui cîntec cu această structură pentru a se vedea cît de mult se respectă cezura [36]:

Șta se čuie — iza brega ?
Il' ie svabda, — il' ie kavga ?
Nit' ie svabda, — nit' ie kavga,
Veči devoika — vara momka.

Iată și un exemplu a cărui structură metrică este de 3+2+3 silabe [37]:



Da orem — dragoi — dolove,
Nek sadi — draga — bosiliak
Nek kiti — ñime — prozore.

Cu toate că structura de 3 + 2 + 3 silabe este clară, incizele melodice corespund structurii de 5 + 3 silabe. Această suprastructurare datorită melodiei se întîlnește destul de des, ceea ce dovedește că divizarea în 5 + 3 silabe este mai proprie cîntecului popular sîrb decît 3 + 2 + 3, sau 3 + 5, care totuși pot fi întîlnite și în melodie.

Exemplul dat se caracterizează prin lărgirea primului rînd melodic prin repetarea ultimului picior ternar al versului: *volove*.

---

[34] C. Rihtman: Les raports entre le rythme poétique et le rythme musical dans la tradition de la Bosnie — Herzégovine. *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. XII, 1960, 64—66.

[35] Fenomenul este cunoscut și în creațiile popoarelor grec, albanez și chiar la bulgarii din Macedonia.

[36] S. L. Ilici: Antologija srpskih narodnih pesma. București, 1958, nr. 52.

[37] Id., ibid., nr. 18.

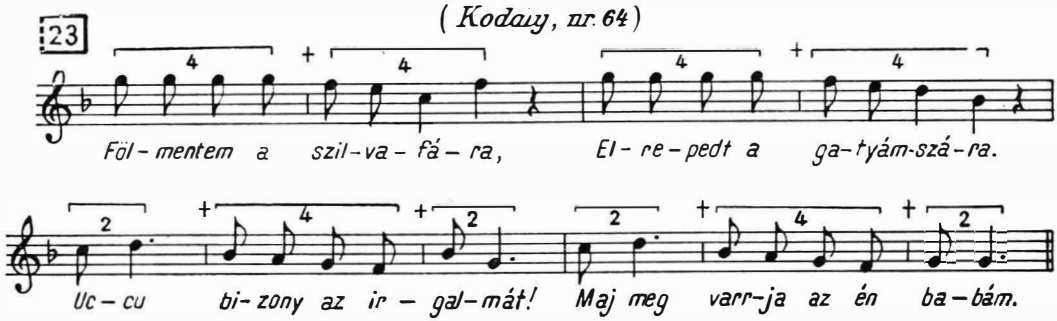
https://biblioteca-digitala.ro

În ceea ce privește **versificația maghiară** nu s-a căzut încă de acord asupra principiilor ce-i stau la bază; se pare însă că și aici rol hotărîtor are tot izosilabia și cezurile interioare ale versului. După L. Vargyas, accentul joacă un foarte mic rol în structurarea versului, divizarea prin cezuri a acestuia — « partiția », după cum îi spune — fiind « cauzată de cele mai multe ori de text ... sau se formează de acord cu textul » [38]. Dar dacă principiul izosilabiei și al cezurilor interioare ar fi oarecum comun cu cel întîlnit în versificațiile celorlalte popoare vecine, versificația maghiară prezintă și trăsături proprii care-i dau caracterul particular. Dintre acestea menționăm: *a)* numărul de silabe în « partiție » [39] este de cel mult patru și de cel puțin două silabe, « partiția » de patru silabe întîlnindu-se totuși cel mai frecvent; *b)* trecerea în « partiție » de la un număr mai mare la un număr mai mic de silabe; *c)* un cuvînt nu poate face parte din două « partiții » vecine decît în anumite condiții [40]. Alte particularități țin de fonetica limbii maghiare și influențează direct asupra ritmului atît al versului cît și al melodiei. Întrucît această problemă nu ne interesează deocamdată, nu insistăm asupra acestor particularități.

Măsurile folosite de versul popular maghiar numără de la 5 la 25 silabe [41].

Versul octosilabic prezintă următoarele structuri: 2 + 4 + 2, 6 + 2, 4 + 4, 2 + 3 + 3 și 3 + 2 + 3; iar versul exasilabic prezintă structurile: 4 + 2 și 3 + 3. Se întîlnesc adesea exemple în care se amestecă două structuri diferite, cum ar fi: 4 + 4 cu 2 + 4 + 2 sau 4 + 2 cu 3 + 3, ca să nu mai vorbim de folosirea versurilor eterometrice în același cîntec.

Deși — după cum afirmă Vargyas — greșala de cezură în versul de opt silabe « este aproape o regulă » [42], se întîlnesc versuri cu structura de 4 + 4 silabe absolut regulată [43]. Pentru a se vedea cît de strîns legate sînt versul și melodia și în creațiile populare maghiare, dăm două exemple:

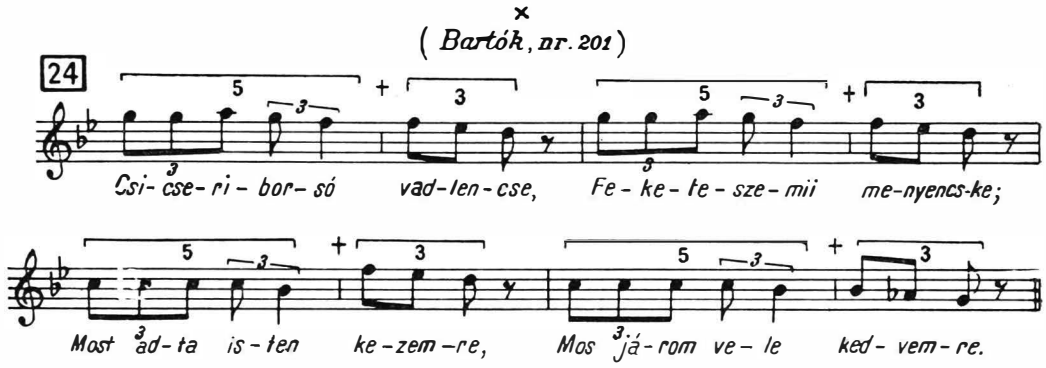


Versurile primului portativ prezintă structura de 4 + 4 silabe, iar cele ale portativului al doilea au structura de 2 + 4 + 2, amestec amintit mai sus,

[38] L. Vargyas: Ritmul versului maghiar. Budapesta, 1952. (Traducere în romînește, la Institutul de etnografie și folclor).
[39] Ceea ce Vargyas numește « partiție », S. Djoudjeff (op. cit., 25) numește « grup metric ».
[40] L. Vargyas: op. cit., 95.
[41] Moldvai csángo népdalok és népballadak. Bukarest, [1954], 30.
[42] L. Vargyas: op. cit., 30.
[43] Z. Kodály: A magyar népzene. Budapest, Zenemii kiadó, 1952, nr. 79.

https://biblioteca-digitala.ro

pe care nu-l întîlnim la popoarele slave, dar ar putea fi întîlnit la noi. În primul vers al portativului al doilea întîlnim o « greşeală de cezură» — cezura rupe în două cuvîntul *irgalmát* — de altfel singura în acest exemplu:



× Hungarian Folk Musik.

În ambele exemple, structura melodiei urmăreşte aşadar, ca şi la celelalte popoare, pe cea a versului.

După cum s-a putut constata, în absolut toate cazurile pe care le-am prezentat — şi la toate popoarele — articulaţiile liniilor melodice urmăresc îndeaproape structura versurilor, indiferent de principiile care stau la baza versificaţiilor şi de trăsăturile particulare ale acestora. Dacă ar fi ca această strînsă legătură să aibă drept cauză melodia, ar trebui ca absolut la toate popoarele să se prezinte la fel. Or lucrurile nu stau aşa, după cum ne dovedeşte varietatea de structură a aceleiaşi măsuri de vers care se prezintă diferit de la popor la popor, chiar dacă există şi structuri asemănătoare la unele, ca în cazul emistihurilor inegale, sau chiar la toate, cum este cazul cu structura 4 + 4. Dacă varietatea de articulaţie a melodiei creaţiilor popoarelor vecine se datoreşte structurii variate a versurilor acestora, atunci şi varietatea articulaţiilor liniilor melodice romîneşti are drept cauză suprastructurile versului pe care le-am prezentat. Considerăm că aceasta este singura concluzie logică.

Cum se explică această strînsă legătură dintre structura versului şi structura melodiei? De unde deţine versul această putere de a impune melodiei o anumită structurare diferită adesea de la popor la popor? Considerăm că răspunsul just a fost dat, în ultima vreme cel puţin în parte, de către lingvişti [44], şi chiar de muzicologi [45], şi anume: sistemul de versificaţie derivă nemijlocit din limbă, elementele sale constitutive bazîndu-se pe particularităţile gramaticale şi fonetice ale acesteia. Aşa se şi explică de altfel marea sa stabilitate în timp. Pentru că aceasta este realitatea: structura metrică a versului popular romînesc cîntat este prezentă, în forma pe care am amintit-o, în toate creaţiile

[44] M. P. Stokmar: Issledovania v oblasti russkogo narodnogo stihoslojenia. Akademia Nauk SSSR, M. 1952 (Traducere în romîneşte, la Institutul de etnografie şi folclor), passim; B. V. Tomaşevski: op. cit., passim; Al. Niculescu: Poetică şi lingvistică. Lucrările conferinţei de poetică, 18—28 august 1960. *Studii şi cercetări lingvistice*, 12 (1961) nr. 1: 96—103.

[45] L. Vargyas: op. cit., passim; T. V. Popova: op. cit., 206.

https://biblioteca-digitala.ro

noastre populare, începînd de la cele mai vechi cîntece rituale — în care se invocă, de pildă, ploaia — şi pînă la cele mai recente creaţii contemporane. Studii ulterioare vor trebui să arate cum a luat naştere [46], cum a evoluat, cum s-a îmbogăţit treptat structura metrică de bază a versului — şi o dată cu aceasta şi structura melodiei — după cum va trebui să se arate ce influenţă exercită muzica însăşi, ca şi intenţiile expresive ale interpretului, asupra structurii metrice a versului.

În continuare menţionăm cîteva consecinţe ale cunoaşterii raportului strîns dintre vers şi melodie în creaţia poporului nostru.

1. *Ne putem explica de ce este posibilă circulaţia a diferite texte pe aceeaşi melodie, ca şi a melodii diferite pe acelaşi text.* Acolo unde, de pildă, în cadrul aceluiaşi vers octosilabic se întîlnesc structuri diferite, precum: 4 + 4, 5 + 3, 3 + 2 + 3 etc. silabe, nu va fi posibil să se cînte o melodie oarecare pe un alt text decît cu structură corespunzătoare şi invers. La noi, unde suprastructurile derivă direct din structura de bază, schimbarea textului, sau a melodiei, se poate face fără nici o dificultate. Opreliştea unirii oricărui text cu orice melodie vine din partea conţinutului ce se cere exprimat, nu din partea structurii versului sau a melodiei care, după cum am văzut, nu sînt în dezacord.

2. *Ne putem da seama ce melodii pot fi împrumutate de la alte popoare şi din creaţia cultă*, ce melodii nu pot fi împrumutate, iar în caz că unele sînt totuşi preluate, putem şti la ce modificări vor fi supuse pentru a fi integrate patrimoniului nostru popular.

3. *Putem fixa cu oarecare certitudine începuturile acestei creaţii.* Dacă sistemul de versificaţie derivă nemijlocit din structura gramaticală şi fonetică a limbii, iar între structura versului şi cea a melodiei există o atît de strînsă legătură, urmează că muzica populară românească, cu caracteristicile-i proprii, a luat naştere o dată cu limba românească.

4. *Putem aborda problema specificului muzicii populare româneşti.* Factorii care condiţionează forma naţională a culturii sînt, în primul rînd, limba, felul de viaţă şi factura psihică. Cum se manifestă aceşti factori în folclor? Despre limbă am vorbit, aşa încît nu mai insistăm.

Felul de viaţă, care depinde de totalitatea condiţiilor vieţii materiale a oamenilor a dat naştere, în decursul istoriei, varietăţii genurilor, speciilor, subspeciilor şi diferitelor altor categorii ale creaţiei populare; a dus la crearea unor cîntece şi dansuri specifice ocupaţiei de bază a oamenilor; a contribuit, alături de condiţiile istorice de dezvoltare a poporului, la diversitatea stilurilor regionale; a ajutat la conservarea bazei sonore a muzicii, adică la conservarea scărilor prepentatonice şi pentatonice, sau la dezvoltarea acestora; la îmbogăţirea surselor sonore, deci a instrumentelor muzicale; se reflectă în imaginile artistice, care sînt altele în cîntecele ţăranilor, altele în cîntecele ciobanilor, după cum sînt altele în cîntecele orăşenilor; a dus la continua îmbogăţire şi dezvoltare a conţinutului însuşi al creaţiilor populare etc.

Factura psihică — care este strîns legată de modul de viaţă — a dus şi duce: la caracterul energic, viguros al unor cîntece sau dimpotrivă, la caracterul

[46] Este interesant că ne deosebim, ca principiu de bază al versificaţiei, de toate popoarele care ne înconjoară; dar ne deosebim, în parte, şi de versificaţia latinei populare din care n-am reţinut decît metrul trohaic.

https://biblioteca-digitala.ro

meditativ, uneori trist, plîngător al unor melodii; la pregnanţa sau lipsa de pregnanţă a ritmului la diferite popoare, şi chiar în cadrul aceluiaşi popor în genuri diferite; se manifestă în dezvoltarea mai mare sau mai mică a gustului artistic, ca şi a emotivităţii unei colectivităţi etc.

Aşa cum rezultă din această schiţare a problemei, fiecare din cei trei factori menţionaţi — şi o dată cu aceştia, toţi ceilalţi pe care nu i-am mai menţionat — a contribuit, în felul său, la elaborarea trăsăturilor specifice ale cîntecului nostru popular. Aceste trăsături nu pot fi înţelese în toată complexitatea lor decît avîndu-se în vedere aportul tuturor acestor factori. Noi înclinăm totuşi să acordăm importanţă mai mare factorului limbă în determinarea specificului muzicii noastre populare. Iată motivele care ne îndeamnă la aceasta:

a. Modul de viaţă, ca şi factura psihică sînt mai mobile decît limba. Construirea socialismului la noi în ţară şi făurirea unei conştiinţe noi sînt grăitoare în această privinţă. În afară de aceasta, îndeletniciri identice ale unor grupuri de oameni plasate la distanţe mai mari au dus la creaţii asemănătoare în conţinut, dar şi în caracter, ca urmare a unei psihologii asemănătoare. Să ne gîndim la dansurile şi cîntecele războinice, la cîntecele pescăreşti, la cele păstoreşti etc. Nu este posibil însă ca limbi diferite ca structură gramaticală şi fonetică să dea naştere la sisteme de versificaţie cu structură comună. Asemănări vor putea exista, aşa cum există şi în privinţa sistemului modal şi ritmic, dar identităţi nu pot exista.

b. Dacă folclorul romînesc contemporan ne oferă suficient de multe creaţii apărute în perioade diferite ale dezvoltării poporului nostru; dacă putem distinge clar creaţii legate de îndeletnicirile unor straturi ale populaţiei rurale şi chiar orăşeneşti; dacă putem vorbi de stiluri regionale cu trăsături pregnante, nu putem vorbi, în ceea ce priveşte structura melodiilor, decît de una singură pentru întreg poporul romînesc: cea prezentată pe scurt de noi. Această structură se dovedeşte a fi mai stabilă decît orice gen şi decît orice stil regional tocmai pentru că îşi are originea în limbă, prin mijlocirea sistemului de versificaţie.

СТРУКТУРНОЕ СООТНОШЕИИЕ МЕЖДУ СТИХОМ И МЕЛОДИЕЙ В РУМЫНСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНЕ

Автор данной статьи пытается, с одной стороны, показать какова основная связь между стихом и мелодией в румынской народной песне, а с другой — выяснить какой фактор определяет эту связь. Для достижения этой цели он дает представление о структуре распеваемого румынского народного стиха. Характерные черты этого стиха заключаются в следующем: *а)* стихи бывают только двух родов — восьми- и шестисложными (или пяти- и семисложными в каталектических стихах); *б)* стихи содержат по четыре или три метрических стопы хореического типа; *в)* метрические акценты совпадают с лексическими почти регулярно только в последней метрической стопе.

Далее автор освещает различные взгляды, высказанные по поводу качества метрических акцентов в румынском народном стихосложении. Некоторые фольклористы (др. Г. Вейганд, др. А. Богдан, Б. Барток) утверждают, что наличествуют более сильные и более слабые метрические акценты, другие (например, Константин Брэилою), что по своей интенсивности все метрические акценты одинаковы. Для выяснения этого вопроса автор прибегает к мелодии. Из приведенных примеров явствует, что очень часто слоги, соответствующие метрическим акцентам, выделяются с помощью более высоких звуков.

https://biblioteca-digitala.ro

В некоторых мелодиях это явление можно заметить на всех метрических акцентах, в других — только на двух или трех. Отсюда автор делает вывод, что в румынском народном стихосложении в самом деле существуют более сильные метрические акценты наряду с другими, более слабыми; что помимо основного метрического построения имеется несколько других «надстроек», являющихся результатом того, что в основной структуре тем или иным метрическим акцентам придается большее или меньшее значение. В противовес утверждениям некоторых фольклористов, наличие основной структуры и обнаруженных надстроек не зависит от мелодии. В поддержку своего мнения автор вкратце ссылается на построение стихов и соответствующих мелодий у соседних народов: русских, болгар, сербов и венгров. У этих народов стихосложение основывается на других принципах, чем в румынском народном стихосложении. Из приведенных примеров явствует, что мелодия идет вслед за структурой стиха. Таким образом автор доказывает, что не музыка диктует структурную организацию стиха, а, наоборот, структура стиха определяет внутреннюю организацию мелодии. Эта организация является специфической для каждого отдельного народа, как, впрочем, и система стихосложения.

Далее, останавливаясь на принципах специфической дифференциации в различных системах стихосложения, автор, наряду со все более многочисленными лингвистами, считает, что причина кроется в соответствующих языках, которые своими фонетико-грамматическими системами диктуют структурную организацию стиха, а значит, и мелодии.

В заключение автор делится с читателями некоторыми своими соображениями и выводами, а именно:

1. Можно объяснить, почему в румынском народном творчестве возможно распевать несколько текстов на какую-нибудь одну мелодию, или класть на несколько мелодий один какой-нибудь текст.

2. Можно уточнить, какие мелодии поддаются заимствованию от других народов и из профессионального творчестваи какие не поддаются такому заимствованию. Если некоторые мелодии все-же заимствуются, то можно заранее знать, какие изменения они должны будут претерпеть.

3. Можно уточнить, каково было начало народного творчества с его собственными отличительными чертами.

4. Есть возможность успешного освещения вопроса специфики румынского народного музыкального творчества, как и творчества всякого другого народа.

THE STRUCTURAL RELATIONSHIP BETWEEN VERSE AND MELODY IN RUMANIAN FOLK-SONGS

In the present study, the author proposes to discuss the essential link between verse and melody in Rumanian folk-songs determining the factor that governs this relationship. For this purpose, the paper first surveys the structure of the Rumanian folk-verses in song form. These verses present one of the following metrical schemes: a) two verse-measures of 8 and 6 syllables, or of 7 and 5 respectively when the verses are catalectic; b) trochaic verses consisting of 4, respectively 3 metrical feet; c) metrical accents almost regularly coinciding with the lexical stresses in the last metrical foot only.

The author next reviews the various opinions expressed upon the quality of the metrical accents in Rumania folk prosody. In this respect some folklorists (Dr. G. Weigand, dr. Al. Bogdan, B. Bartók) claim that some of the accented syllables are stronger and some less strong, whereas other folklorists (such as Const. Brăiloiu) contend that all metrical accents are of equal intensity. The author attempts to clear up this point by approaching the problem through the melody. Indeed, the musical examples given, show that the syllables corresponding to the metrical accents are frequently brought into relief by means of sounds in a raised pitch. In certain tunes, this phenomenon occurs with all metrical accents, whilst in others only with two or three accented syllables. The author hence draws the conclusion that Rumanian folk prosody is characterized by metrical accents of varying strength. In addition to the fundamental metrical structure there occur some « superstructures » resulting from the greater importance awarded to some of the metrical accents present in the fundamental structural picture. Both the fundamental structure as well as the identified superstructural patterns are, in the author's opinion, not induced by the melody as certain

https://biblioteca-digitala.ro

folklore-researchers allege. In support of his view, the author makes a brief survey of the corresponding relationship between the verse-structure and melody in the folklore of the neighbouring nations: Russians, Bulgarians, Serbians, Magyars. The versification with these peoples is based upon principles essentially different from those governing Rumanian folk prosody. All the examples given by the author demonstrate that the melody follows closely the structure of the verse. The author thus concludes that it is not the music that dictates the structural organization of the verses but, on the contrary, it is the structural pattern of the verse that imposes a certain internal organization of the melody, which, similar to the system of versification, is specific to every nation.

Discussing thereupon the causes of this differentiation between the various systems of prosody, the author upholds the view — along with an increasing number of linguists — that the specific versification is due to the peculiarities of the respective language which, by its grammatical and phonetic systems, determines the structural organization of the verses and implicitly that of the melody.

The author draws the conclusion that this interdependence of language, verse and melody enables us:

1) to explain the circulation in Rumanian folk creation of different texts to the same melody and of different melodies to the same text;

2) to determine the melodies that can be borrowed from other nations and from art music, as well as the melodies that cannot be taken over; or, if adopted, the changes they are liable to undergo;

3) to determine the beginning of folk creation with its characteristic features: finally,

4) to tackle the problem of the specific traits of Rumanian folk music or of that of any other nation.

https://biblioteca-digitala.ro

LUPTA ÎMPOTRIVA OPRIMĂRII SOCIALE REFLECTATĂ ÎN LIRICA POPULARĂ

M. MARIN — BUGA

În cîntecul nostru liric, poetul popular și-a exprimat sentimente, atitudini și idealuri, realizînd adevărate comori poetice, unele rămînînd ca prețioase documente artistice ale luptei poporului nostru împotriva asupririi sociale.

Curios este totuși că genul liric, care oferă în gradul cel mai înalt cunoașterea sufletului poporului nostru (cum spunea Ov. Densușianu), a fost puțin cercetat în trecut. În schimb, denaturări au existat. Cîntecul liric tradițional a fost nu o dată folosit în mod tendențios de către folcloriștii idealiști, căutînd să « dovedească » așa-zisul « fatalism » specific poporului nostru. Forțînd sensul real al cîntecelor noastre lirice, unii au încercat să demonstreze că poetul popular este « contemplativ », lipsit de o « atitudine activă », că el « nu va tinde niciodată a se revolta împotriva a ceea ce există sau a ceea ce va veni, ci se va mulțumi a le constata », pentru că el « simte profund că orice intervenție din partea sa va fi inutilă și zadarnică » [1]. Ne este prezentată, așadar, imaginea denaturată a omului din popor, în sensul că el nu s-ar revolta împotriva « destinului său » și pentru care « singură moartea poate pune sfîrșit suferinței sale » [2]. În alte cazuri, pornindu-se de la idei preconcepute, s-a căutat să se dovedească aceeași « pasivitate resemnată ce caracterizează sufletul dacoromîn ». Dar neputîndu-se ascunde « cîntecul amărăciunii » și al revoltei sociale, larg reprezentat în lirica noastră populară, s-a căutat ca acestea să fie socotite drept « excepții », care s-au manifestat chipurile cel mult ca « o influență sud-dunăreană, directă sau indirectă » [3] deși se afirmă, în prealabil, că lirica populară este expresia fidelă a specificului poporului nostru. Aceste contradicții și denaturări sînt consecințe evidente ale unor concepții sau influențe nefaste ale teoriilor idealiste care s-au emis asupra creației noastre populare, mai ales între cele două războaie mondiale.

Falsitatea acestor aserțiuni reiese dintr-o simplă confruntare a lor cu dinamica procesului de dezvoltare a folclorului și a legăturii acestui proces cu schimbările ce intervin în conștiința oamenilor, în fenomenele de suprastructură în general, și-n viața economică a societății.

---

[1] Liviu R u s u: Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine. Paris, 1935, 77.
[2] Idem, 72.
[3] Tache P a p a h a g i : Poezia lirică populară. Curs litografiat. București, 1947—48, 226.

https://biblioteca-digitala.ro

Contrar acestor denaturări, lirica noastră populară a fost apreciată și folosită în adevărata ei valoare în primul rînd de către clasicii literaturii noastre. Eminescu, în special în creația sa lirică, este un neegalat exemplu. Delavrancea a văzut în « doină » mai ales sensul social, considerînd-o transfigurarea poetică a luptei pentru libertatea națională și socială dusă de poporul romîn de-a lungul timpurilor. Coșbuc a sesizat caracterul intim, legătura indisolubilă și permanentă dintre viața omului din popor și doină. Rostul cîntecului liric a trăit totdeauna în conștiința creatorilor lui. « Împlinirea » gîndului prin cîntec evidențiază la poetul popular conștiința talentului său în raport cu realitatea socială concret-istorică pe care o trăiește: « *Și petrec lumea prin gînd, / Cîte văd toate le-ngîn / Bucuroasă ori plîngînd / ... Nu cînt să mă scot din fală / Da mi-e inima amară ; / Nici nu cînt să hăulesc, / Da cînt să mă răcoresc* »... [4] Aceste două sentimente, de amărăciune și de revoltă, străbat întreaga noastră lirică populară din trecut.

Se știe că, dintre toate categoriile folclorice, cîntecul liric este genul cu evoluția cea mai rapidă, care se adaptează cel mai bine condițiilor și conștiinței sociale în transformarea lor. Față de cîntecul epic care are un caracter de durabilitate mult mai mare și, în consecință, păstrînd urme ale vremurilor străvechi, cel liric nu ne-a transmis realități ale epocilor mult mai îndepărtate. Deși, probabil că a existat un cîntec liric al vremurilor îndepărtate, un atare cîntec specific patriarhal nu ni s-a păstrat pînă astăzi. Fenomenul se explică istoricește. Accentuarea din ce în ce mai mare a exploatării feudale a dus la înăbușirea sentimentelor specifice idilismului patriarhal. Cîntecul liric, deci, devine în această perioadă expresia acestor realități. Este, așadar, firesc ca în cîntecele lirice imaginile satului patriarhal, ca realități cunoscute, să nu ni se fi păstrat, atîta timp cît ele nu au putut fi consemnate. Ele mai apar totuși ca forme artistice de exprimare a sentimentului de regret. Astfel de imagini specifice satului patriarhal s-au păstrat în vechile cîntece de înstrăinare, în care eroul era despărțit de realitatea imediată a satului, așa cum le putem întîlni și în cîntecele miresii din cadrul ceremonialului de nuntă, unde despărțirea fetei de satul văzut ca o « grădină dulce » echivala cu înstrăinarea. Cătana cînd își părăsește satul reface și el o dată cu sentimentul de înstrăinare vechea realitate patriarhală. Realitatea feudală este însă reflectată chiar în lirica erotică populară. Situația de exploatare, ca urmare a diferențierii sociale, sporită o dată cu pătrunderea relațiilor capitaliste, își pune pecetea și pe sentimentele intime. În lirica erotică din acest timp idilismul nu lipsește, dar el este întunecat de relațiile sociale din ce în ce mai brutale.

În această epocă se formează un nou ideal social, ca o directă consecință a unor realități social-istorice concrete. Este idealul colectivității asuprite și constă în afirmarea luptei împotriva acelora care i-au anulat vechiul ideal specific vieții patriarhale: în special munca liberă, și în general concepția asupra rostului vieții. Se naște deci și o nouă lirică: lirica împotrivirii față de asuprirea socială, care transfigurează poetic tocmai principalele forme de luptă ale țăranului împotriva feudalului și, mai tîrziu, împotriva capitalismului, atestate istoric: nesupunerea la lucru, fuga din sate și de pe moșii, haiducia, răscoala.

[4] George Muntean: Folclor din Suceava. București, 1960, 52.

https://biblioteca-digitala.ro

Transpunerea pe plan poetic a ideii luptei de clasă din aceste frămîntate perioade istorice a dat naștere la o mare diversitate de cîntece lirice populare cu tematică socială. Astfel cunoaștem — după cum arată M. Pop — cîntece iobăgești de protest și de răzvrătire împotriva exploatării feudale, cîntece haiducești și cîntece ale « copilului străin », cîntecele răscoalelor țărănești. Nemulțumirea de a fi luat în armată și ura împotriva războiului este exprimată în numeroase cîntece populare, care în timpul războaielor au dominat folclorul satelor. Temele vechi de înstrăinare întîlnite în cîntecele vieții de familie au căpătat, o dată cu proletarizarea unei mari părți a țărănimii, variante noi. Au apărut cîntece de slugi, cîntecele celor plecați în America să-și vîndă puterea de muncă capitaliștilor, cîntecele celor ce lucrau la pădure, în mine sau în fabricile capitaliste din țară [5]. Așa cum ni s-au păstrat, aceste cîntece lirice sînt, bineînțeles, rezultatul unor îndelungi transformări care, însă, au conservat diferite forme de luptă împotriva asupririi sociale. În analiza pe care o vom întreprinde vom încerca să desprindem cîteva probleme axate pe tema ce ne-am propus-o.

Lirica noastră populară ne dezvăluie *o atitudine practică* de luptă, pe care cei asupriți au adoptat-o față de exploatarea feudală și capitalistă. Există, în primul rînd, o atitudine constatatoare a cruntei exploatări la care erau supuși țăranii iobagi: « *Biru-i greu, podveada grea / Sărăcuț de maica mea ! / Unde merg și orice fac / De belele nu mai scap, / Nicăieri nu mai încap* »... [6] sau: « *Tînăr copil mă-nsurai, / Săracă fată luai, / Fără casă, făr'de loc, / Ș-amîndoi făr'de noroc ! / Vine primariul la mine / Să-i plătesc ce se cuvine ; / Vin agenții de mă leagă / Să le dau porția-ntreagă; / Nu te-ntreabă ai, nu ai, / Numai musai să le-o dai ; / Nu te-ntreabă poți, nu poți, / Numai musai să le-o scoți ! / N-am nici haine pe muiere / Ș-ale mele toate-s rele. / Numai bată-i Dumnezeu, / Că destul mă trudesc eu. / Sui în pod la cucuruz, / Nici n-am avut de cîndu-s ; / Sui în pod, slănină nu-i, / Nici fasole, nici un pui !* » [7] Pline de forță demascatoare, asemenea cîntece nu conțin decît unele elemente de protest. Adeseori însă acest protest este îndreptat sub formă de blestem împotriva pămîntului, considerat ca un dușman, așa cum întîlnim în « Cîntecul plugarului » din colecția lui V. Alecsandri: « *Arde-te-ar focul, pămînt / Și te-ar bate domnul sfînt ! / Că îmi ești dușman cumplit / Ce-am semănat n-a ieșit / Semănat-am grîu de vară / A ieșit numai negară...* » [8] În același cîntec însă, fără să se poată vorbi de o conștiință socială clară, totuși se desprinde ideea că răul își are cauza în întocmirea socială a țării, explicată prin « răutatea » domnitorului: « *Vai și-amar de biet Romîn / Cînd e Domnul rău stăpîn ! / N-are loc în țara lui / Și-i ca pleava cîmpului !* Aceeași idee, ceva mai clară, o întîlnim și în cîntecul care vorbește despre « vremea Ducăi Vodă »: « *Frunză verde foi uscate, / În Moldova nu-i dreptate, / Foc și pară-n lung și lat, / Pentr-un cîne blăstămat / Pentru vodă cel hain, / Duca vodă cel fieros / Cu cei mari prietenos, / Cu cei mititei cîinos / 'Sărac și prăpădit, / Tare mi-s sărac lipit / Fără casă, fără masă / Nici pămînt de dobitoace / Mă mir, doamne, ce m-oi face !* » [9] Aceste cîntece

[5] Mihai Pop: Flori alese din poezia populară. București, 1960, p. XVII.
[6] Idem, 85.
[7] Idem, 86—87.
[8] V. Alecsandri: Poesii populare ale romînilor. Bucureșci, 1866, 228.
[9] Flori alese din poezia populară. București, 1960, 120.

https://biblioteca-digitala.ro

constatatoare, departe de a fi « duioase resemnări », conţin căutări ale ţăranului împilat de bir, de « porţie » sau dăjdii şi nenumărate « angarale » de a găsi o formă activă de împotrivire. Chiar în « Cîntecul plugarului », amintit mai înainte, întîlnim un motiv larg folosit în lirica tradiţională, în care ţăranul meditează asupra ieşirii din această stare inumană: « *Stau în cîmp şi mă gîndesc / Cu ce-o să viețuiesc? / N-am leţcaie la chimir / Să mă pot plăti de bir...* » Este de fapt momentul hotărîtor din viaţa ţăranului iobag, atît pentru viitoarele forme active de rezistenţă socială cît şi pentru evoluţia conştiinţei sale de clasă.

Agricultura şi ciobănia au fost ocupaţiile de bază ale ţăranului romîn. În momentul cînd relaţiile feudale de exploatare îi anulează în mod brutal ţăranului agricultor idealurile tipic patriarhale, în primul rînd libertatea, acesta încearcă să le regăsească în ciobănie, care continuă să păstreze unele caracteristici ale vieţii patriarhale. Ciobănia este văzută în astfel de situaţii mai mult din afară, ca ceva dorit, de unde şi idilismul în care aceasta este învăluită: « *Măi, ciobane, de la oi, / ... Tu n-ai grijă, nici nevoi, / ... De cu seară pînă-n zori / Tu te culci pe pat cu flori, / Cu capul pe muşuroi, / Cu ochii steliţi la oi ;/ Cu capul pe floricele, / Cu ochii ţintă la stele* »[10]. Sînt deci cîntece ale ţăranului asuprit care tînjeşte după o altă viaţă. Şi antiteza pe care o face un fost cioban între viaţa de pe ogor şi cea de la munte scoate în evidenţă acelaşi regret şi acelaşi idilism pentru ciobănie: « *Pînă ce trăiam la munte / Eram voinicel de frunte, / Cîntam doina pe buhaş / Cu gura plină de caş ; / Dar de cînd trăiesc la ţară / Petrec o viaţă amară : / Trag cu sapa pe ogor / Şi mănînc mălaiul gol...* »[11] Aşa se explică şi faptul că în cîntecele de ciobănie nu întîlnim conflicte sociale totdeauna clar exprimate. Ele scot în relief tot o atitudine constatatoare. Totuşi nu este vorba numai de un simplu regret după viaţa liberă din trecut ci, totodată, găsim şi căutarea unei prime forme de rezistenţă împotriva nedreptăţii sociale: « *Decît slugă la ciocoi / Mai bine cioban la oi...* »[12] « *Decît slugă şi biriş / Mai bine la oi pe-Agriş...* »[13] Asemenea exemple probează ceea ce s-a spus pînă acum că pentru ţăranul care trăieşte în condiţiile vieţii iobăgeşti ciobănia echivalează cu libertatea. O astfel de atitudine faţă de ciobănie este refăcută şi de către cei ce cătănesc, ca un protest faţă de umilirea şi înjosirea demnităţii umane în armata austro-ungară sau mai tîrziu în cea burghezo-moşierească de la noi: « *Decît slugă şi cătană / Mai bine la oi cu pană* »[14] sau şi mai expresiv: « *Munte, munte piatră seacă, / Lasă voinicii să treacă, / Să treacă la ciobănie, / Să scape de cătănie* »[15].

În lirica de cătănie, în cea de înstrăinare sau în cîntecele celor proletarizaţi şi ajunşi muncitori în fabrici la oraşe găsim aceeaşi atitudine constatatoare. Fenomenul este firesc. Avem de-a face cu momentul neînţelegerii cauzelor sociale care duc la accentuarea exploatării. Pămîntul şi fabricile devin duşmani

[10] Vezi: Ovid Densuşianu: Viaţa păstorească în poezia noastră populară. Vol. I. Bucureşti, 1923, 4.
[11] Apud Ovid Densuşianu: op. cit., 6.
[12] Id., ibid.
[13] Idem, 7.
[14] Id., ibid.
[15] Flori alese din poezia populară. Bucureşti, 1960, 142.

https://biblioteca-digitala.ro

ai omului. În acest prim stadiu, al clarificării ideologice, protestul este exprimat practic de cele mai multe ori prin invocarea unor forţe exterioare: « *Du-mă, Doamne, de pe-aici / Ca să nu mai văd fabrici* »[16] sau prin blesteme: « *Stăpîne, lumina mea, / Nu trage simbria mea, / Mînce-ţi casa pustia / Şi muierea, orbia.../ Feciorii, cătănia, / Pe tine ologia ! / Să te poarte-n tiliguţă / Şi să vii la uşa mea / Dup-o coaje de mălai ; / Nici aceea nu ţi-aş da, / Ci cu-o rudă te-aş lua...* »[17] După cum se poate deduce uşor, aci avem exprimată dorinţa de a-şi vedea duşmanul exact în situaţiile în care acesta îl obligă pe el şi pe « neamul său » să trăiască. Este de fapt mocnirea des întîlnită în asemenea cîntece, care va duce la forme active, concrete, de împotrivire şi care vor genera deci şi noul ideal social: lupta pentru libertate socială. Este vorba aşadar de atitudinea practică de rezistenţă împotriva exploatării relevată de documentele istorice, ca şi de lirica noastră populară.

Fuga de pe moşii o întîlnim în multe variante sau motive ale cîntecelor lirice. Interesant ni se pare un astfel de cîntec, în care intenţia de a părăsi satul şi stăpînul este exprimată poetic prin împletirea unor accente şi imagini specifice cîntecelor de soartă şi noroc şi celor de înstrăinare: « *Frunză verde iarbă lată, / Aşa-mi vine cîteodată / Să-mi las mamă, să-mi las tată, / Lumea-n cap ca s-o apuc / Şi-n pustiuri să mă duc, / În pădurea fără stîni, / În codri fără stăpîni, / Să m-apuc să runculesc, / Loc să-mi fac ca să trăiesc / Şi să scap de boieresc* »[18].

Imaginea care ne redă momentul părăsirii satului, a părăsirii muncii de pe moşii cunoaşte moduri poetice de exprimare variate şi cu mare forţă sugestivă. Iată o imagine cu mare putere de sugestie, în care ni se redă pictural tabloul panoramic al cîmpului în momentul răzvrătirii celui care-l părăseşte: « ... *Cum şedeam pe gînduri dus, / Mă uitai spre munte-n sus / Şi mă luai spre apus. / Cînd pe munte mă urcai, / Roată-n giuru-mi mă uitai, / Mă uitai în gios spre lunci, / Văzui oameni, muieri, prunci / Cu plugurile la munci, / Ei brăzduiau tot mereu, / Numai pluguleţul meu / L-a-nţelenit Dumnezeu / Că doi boi ce-i avusei / De vremi rele-i răspusei / Şi de sapă rămăsei...* »[19] În antiteză cu viaţa care îşi urmează chinuit cursul (cu « muieri, prunci »), versurile « *Numai pluguleţul meu / L-a-nţelenit Dumnezeu* » ne redau o imagine a încremenirii activităţii umane, din care se desprinde un sentiment apăsător, ce accentuează dramatismul momentului părăsirii muncii cîmpului. Imaginea se apropie de cea întîlnită în cîntecele de cătănie, unde stagnarea este şi mai plastică: « ... *De unde cătana pleacă, / Rămîne casa săracă ; / Rămîn boii înjugaţi / Şi părinţii supăraţi ; / Rămîn boii în restele / Şi părinţii-n dor şi jele ! /* »[20] De aci se desprinde ca dominant sentimentul de regret, de jale, pe cînd în celălalt exemplu simţim o revoltă reţinută ce aşteaptă să răbufnească. Iată un alt exemplu în care întîlnim o modalitate poetică de redare a momentului părăsirii cîmpului, oarecum simbolică: « *Cîntă puiul cucului / Pe coarnele plugului, / Şi mierla de pe teleagă / Tot strigă la boi să meargă. / Rămîi, brazdă, după plug, / Că eu de astăzi mă duc / Şi mă bag în codri verzi, / De astăzi nu mă mai vezi ! / Te las naibei sărăcie, /*

[16] Idem, 192.
[17] Idem, 89.
[18] Idem, 80.
[19] Idem, 68.
[20] Idem, 135.

https://biblioteca-digitala.ro

Și mă duc la vitejie ; / Te las milei, sapă lată, / Și iau puşca ferecată »[21]. Acțiunea păsărilor, a cucului și a mierlei, asociate mai totdeauna în cîntecele de înstrăinare sau de jale și noroc, încercînd să înlocuiască omul la arat, dă tocmai această imagine simbolică a stagnării muncii cîmpului, a activității umane. Spre deosebire de exemplele anterioare, din acest cîntec nu se desprinde sentimentul de jale, de regret, ci unul de voioșie. Această caracteristică este o consecință estetică a unei atitudini ideologice mai clare. Avem, de fapt, un cîntec de haiducie. Asocierea « sapei late » cu « sărăcia » pe care le lasă « naibei», dovedește că avem de a face cu o înțelegere a zădărniciei muncii în condițiile exploatării feudale, înțelegere specifică haiducului și pe care o întîlnim sugestiv exprimată și în alte cîntece: « . . . *Sapa lată, coada lungă, / Nici nu mai văd para-n pungă* ;»[22] sau: « . . . *Plugul mi-este piază rea, / Umblă d-a-ndaratilea / Cu coarnele-n burta mea !*» . . .[23] De fapt, ultimul cîntec analizat ne redă fenomenul « haiducirii»; țăranul, îngrozit de biruri și sărăcie, ia « drumul codrului ». Același fenomen apare și în varianta din care am citat mai înainte: « *Biru-i greu, podveada grea, / Sărăcuț de maica mea ! . . . / De frica zapciului / Și de groaza birului, / Uitai drumul satului / Și coarnele plugului, / Luai drumul crîngului / Și poteca codrului / Și flinta haiducului ; / Că decît în calicie / Mai bine la haiducie, / Ce-o vrea Dumnezeu să fie !*»[24] Mulțimea cîntecelor de haiducie existente în lirica noastră populară ne vorbește despre amploarea pe care fenomenul l-a cunoscut în țara noastră, ca expresie a realităților social-istorice și nu ca o influență externă. După cum se știe, Delavrancea a văzut în haiducie o formă activă de luptă împotriva oprimării sociale: « S-apuc calea codrului » — nu este strigătul unui răufăcător ordinar, ci sinteza noastră istorică și socială de două veacuri și mai bine. Un temperament de om, iar nu de slugă, covîrșit de nedreptăți, era fatal să se ridice împotriva « muncii robite » și să-și spuie ce avea pe sufletul lui de revoltat »[25]. Așa se și explică sensul cuvintelor « *Codru-i frate cu romînul* », devenite expresie proverbială, ca și « *Fratele codru — săracul — / Ne-a ținut și lungit veacul* ».

Dacă în sat toată puterea o aveau « ciocoiul », primarul, perceptorul și toți vătășeii, socotiți ca dușmani și « străini » ai țăranului codrul este socotit de către creatorul popular ca fiind « romînesc », adică haiducesc: « *Frunză verde baraboi, / Mă-ntîlnii cu un ciocoi : / « Bună cale, măi Romîne, / — Mulțumim, ciocoi de cîne, / — Măi mojice, tu ești beat. / — Latră, ciocoi gulerat, / Că eu astăzi n-am mîncat. / — Măi, mojice, mojic reu, / Las'că mi te-oi drege eu / Cînd a venit birul greu. / — Alelei ! pui de ciocoi ! / De te-aș prinde la zăvoi, / Să-ți dau măciuci, să te moi, / De piele să te despoi / Ca să-mbrac cu pielea ta / Pistoalele și flinta, / Vîntul să nu le pălească, / Ploi să nu le ruginească / Ochiul să nu le zărească* »[26]. Această variantă este o armonioasă îmbinare a două motive deosebite: primul face parte din cîntecele iobăgești de răzvrătire și dezvoltă conflictul dintre « bogat și sărac », întîlnit în numeroase alte cîntece,

[21] Idem, 99.
[22] Doine, cîntece și strigături. București, 1955, 52.
[23] Id., ibid.
[24] Flori alese din poezia populară. București, 1960, 85.
[25] B. Șt. Delavrancea: Patria și Patriotismul. Estetica poeziei populare. București, 1928, 53.
[26] V. Alecsandri: op. cit., 250.

https://biblioteca-digitala.ro

iar al doilea este un motiv din cîntecele haiduceşti, întîlnit şi ca variantă de sine stătătoare. Evident, cîntăreţul popular a dat cîntecului iobăgesc de revoltă, prin această îmbinare, o notă ideologică superioară, putîndu-se astfel constata că orice variantă a creaţiei folclorice este totdeauna expresia unui anumit stadiu al evoluţiei conştiinţei sociale.

În transpunerea poetică, formele luptei împotriva oprimării sociale, enumerate pînă acum, nu totdeauna pot fi întîlnite ca variante unitare, de sine stătătoare ci, de cele mai multe ori, sînt tocmai astfel de îmbinări ale diferitelor motive. Este o reflectare firească a înlănţuirii fenomenelor social-istorice. De pildă, nesupunerea la lucru atrage după sine, cu necesitate, o altă formă de luptă, superioară, fie fuga de pe moşie, deci şi haiducia în mod implicit, fie răscoala, atunci cînd nemulţumirea devine generală. Cîntecul lui Petreanu — cum îi spune V. Alecsandri — redă această înlănţuire a formelor de răzvrătire: de la relatarea constatatoare a relaţiilor tipice dintre « bogat şi sărac », la nesupunerea la lucru, semnificativă prin gestul izbirii coasei « de un păducel », la haiducie şi răzbunare tipic haiducească *(Eu chitesc durda pocneşte, / Ciocoiul se vîrcoleşte / Şi de zile se sfîrşeşte* [27]*)*. Cîntecul este dominat de ură şi revoltă, care cresc treptat, devenind din ce în ce mai ameninţătoare.

Documentele istorice atestă că a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea au fost « o epocă plină de acte de nesupunere a ţăranilor iobagi, acte care au mers pînă la mici răscoale locale, la răsmeriţe, la zurbale » [28]. Această formă activă de luptă s-a concretizat artistic în numeroase cîntece. Astfel, s-au păstrat, din generaţie în generaţie, producţii lirice care au imortalizat, în adevărata lor lumină, figurile istorice, conducătoare ale luptelor ţărăneşti pentru libertate socială: Horia, Avram Iancu, Tudor Vladimirescu. Există unele cîntece în care îndemnul la răscoală este relevat într-un limbaj alegoric: « *Sus feciori, că ne-a sosit / Holda verde de plivit, / De plivit, de curăţit, / Dar nu lua secera, frate, / Ci-mi ia lancea lungă-n spate, / Şi-ntr-o mînă ia toporul, / Iar la brîu pune pistolul, / Şi mai pune ş-un fîrtat / Junghiul lat şi luminat / Şi te-aruncă-aşa-ntr-un dor, / Prin curţile domnilor* » [29]. Cîntecele despre răscoala din 1907 au, în general, un caracter de evocare istorică şi sînt valoroase documente orale; e adevărat, însă, cu mai puţină forţă lirică: « *Anul nouă sute şapte — / S-a dat ţara în revolte, / Cu securi şi cu topoare, / Cu chibrite-n buzunare. / Să dea foc pe la conace, / La pătule cu bucate, / La magazii încărcate. / Veni vremea de apoi, / Să jupuim pe ciocoi* » [30]. Într-un cîntec din Muntenia atitudinea lirică este mai evidentă. Tonul de ameninţare este dominant: « *Foaie verde foi trifoi, / Ţineţi-vă, măi ciocoi, / C-a venit vremea de-apoi / Să arăm şi noi cu voi. / Să-nhămăm cucoanele, / Să arăm pogoanele* ». Urmează apoi imprecaţii la adresa ciocoilor, care se realizează stilistic sub formă de urare: « *...Cîţi muşuroi pe pogoane / Atîţia draci în cucoane ; / Pe pogoni cîţi muşuroi, / Atîţia draci în ciocoi* ». Cîntecul se încheie cu formula iniţială de ameninţare: « *... Foaie verde de trifoi, / Ţineţi-vă, măi ciocoi, / C-a venit vremea de-apoi / Să temeţi şi voi de noi...* » [31] Trebuie remarcat

[27] Vezi: V. Alecsandri: op. cit., 259—260.
[28] Mihai Pop: op. cit., p. XIX.
[29] Flori alese din poezia populară. Bucureşti, 1960, 122—123.
[30] Idem, 131—132.
[31] Id., ibid.

https://biblioteca-digitala.ro

că acest cîntec reliefează o conștiință de clasă mai evoluată, deși tipic țărănească. Apare clară împărțirea socială în « ciocoi » și săraci, categorii dușmane, și de aci, implicit, cauza exploatării, dar și necesitatea înlăturării ei *(« C-a venit vremea de-apoi / Să temeți și voi de noi »)*.

Din analiza făcută pînă acum, am constatat cum cîntecul liric popular, prin specificul său de gen, nu numai că a consemnat niște realități social-istorice concrete, ci ne-a dezvăluit și evoluția conștiinței sociale a țărănimii noastre asuprite, punînd în lumină, în acest fel, istoricitatea evoluției liricii noastre populare.

★

Dar analiza luptei împotriva oprimării sociale ne dezvăluie și o *atitudine sentimental-analitică* tocmai pentru că lirica populară este expresia unei intense trăiri sufletești. În lupta pentru înfăptuirea idealurilor sociale, oamenii din popor au cunoscut puține bucurii și multe umilințe, mizerii, înjosiri și schingiuiri, care au generat atitudini sufletești pline de sensibilitate, dar, mai ales, pline de revoltă. Viața i-a pus în fața unor momente dramatice, față de care n-au putut să adopte decît o atitudine activă, manifestată prin acțiuni cîteodată violente pînă la « cutremurarea » întregii țări, alteori însă numai prin forme simple de luptă, luînd « drumul codrului » sau al « străinătății ». Creatorul popular a surprins aceste momente în imagini poetice de o mare plasticitate. Momentul părăsirii satului și a cîmpului este marcat deseori prin expresia « dacă văzui și văzui ». Nu e o simplă formulă ci redarea expresivă a rezultatului unei îndelungi meditări asupra situației sale sociale, ca și a condițiilor pe care i le-ar putea oferi un nou mod de viață. Iată un fragment dintr-un cîntec liric în care se evidențiază o luptă interioară, pricinuită de înfruntarea a două sentimente, generate de momentul părăsirii cîmpului de către cel ce se haiducește: « *. . . Stau în drum și mă gîndesc / Ce s-apuc, ce să muncesc / Pîinea să-mi agonisesc, / Copilașii să-mi hrănesc? / Cum ședeam pe gînduri dus, / Mă uitai spre munte-n sus / Și mă luai spre apus / Cînd pe munte mă urcai, / Roată-n giuru-mi mă uitai / Mă uitai în gios spre lunci, / Văzui oameni, muieri, prunci / Cu plugurile la munci / Ei brăzduiau tot mereu, / Numai pluguleț ul meu / L-a-nțelenit Dumnezeu. . .* » [32] Se poate vedea că în sufletul eroului se dă lupta între dragostea față de muncă și haiducie, singura cale de a ieși din starea grea de pînă atunci. Avem de-a face, deci, cu un conflict sentimental, care are însă la bază o realitate socială, un conflict social. Este un moment psihologic care scoate în evidență o poziție analitică față de pasul hotărîtor pe care îl va face. Pentru țăranul romîn, rostul muncii a fost văzut ca însăși rațiunea existenței sale. Dragostea față de muncă străbate întreaga creație populară. Este deci normal ca în sufletul celui care părăsește ce i-a fost drag să aibă loc această șovăială, această luptă între două sentimente deosebite. Așa se întîmplă și cu cel ce ia drumul « străinătății ». Cînd trece hotarul sau rîul de cealaltă parte « dorul îl apucă de spate ».

În lirica noastră populară întîlnim multe exemple în care atitudinea sentimental-analitică este redată cu o rară plasticitate, așa cum ne putem da seama și din cîntecul următor: « *Bate vîntul, bate vîntul, / Bate vîntul, mișcă crîngul: / Pe mine mă bate gîndul / Să las crîngul / Să iau cîmpul. / Bate vîntul, bate*

[32] Idem, 67—68.

https://biblioteca-digitala.ro

vîntul, / Bate vîntul, arde cîmpul : / Ies la cîmp / Ca să mă stîng / Dar de crîng / Mai rău m-aprind »[33]. Frămîntarea sufletească este de data aceasta a haiducului. Vîntul are aci un rol simbolic: mișcarea lui și a crîngului sugerează starea psihologică agitată a haiducului, intensitatea dorinței de a se întoarce la cîmp, la viața obișnuită. Dar « cîmpul arde », spune poetul popular într-un limbaj alegoric, vrînd să sugereze înăsprirea exploatării sociale și zădărnicia muncii la cîmp. De aceea, în loc să-i fie un antidot, cîmpul îi dă o și mai arzătoare dorință de răzbunare *(« Dar de crîng, / Mai rău m-aprind »)*. Cîntecul are o simetrie aproape perfectă a elementelor ce compun versurile, dezvoltînd două idei, două sentimente net opuse, dar de o egală intensitate. Primul grup de versuri redă în mod gradat și ascendent încercarea de « a lua cîmpul », de a-și satisface dorința chinuitoare de muncă, revenirea la viața lui normală. Al doilea grup de versuri redă imposibilitatea realizării dorinței și trecerea de la un sentiment la altul. Interesant este că primele șapte versuri au aceeași rimă, cu o sonoritate deschisă; rimează numai substantive cu substantive, terminate fiecare cu cîte o silabă care se cere prelungită. Succesiunea regulată a versurilor și sonoritatea perfectă a silabelor dau impresia vîntului ce bate, redînd parcă forța irezistibilă a împlinirii dorinței. Ultimele patru versuri rimează substantiv cu verb, ceea ce facilitează trecerea de la un sentiment la altul *(« Ies la cîmp / Ca să mă stîng, / Dar de crîng / Mai rău m-aprind »)*. Rima are o sonoritate închisă, pare că se simte frîngerea sentimentului prim al haiducului, închiderea în sine, și acumularea unei stări sufletești care stă să răbufnească.

★

Față de « soarta » creată de condițiile sociale vitrege în care au trăit în trecut, creatorii populari au exprimat, implicit, în producțiile lor și o *atitudine meditativ filozofică*. Clar formulată, această atitudine o întîlnim, în special, în cîntecele despre soartă și noroc, pe care anumiți folcloriști burghezi le prezentau ca expresii ale așa-zisei concepții fataliste a poporului nostru. Privite în raport cu evoluția conștiinței sociale a oamenilor din popor, aceste cîntece nu sînt, însă, în contradicție cu celelalte creații folclorice, în care dragostea de viață și revolta împotriva oprimării sociale sînt pregnant reflectate. Dimpotrivă, ele fiind «... expresii tragice ale clipelor de mare deznădejde pe care le trăiau femeile măritate printre străini, orfanii rămași de izbeliște, slugile, soldații, cei plecați din sat și toți cei ce veacuri de-a rîndul au fost sortiți să îndure umilinți și cruntă împilare »[34], au devenit și expresii ale unui net protest social.

Pentru oamenii din popor, « norocul » nu este un concept fatalist, așa cum l-au văzut folcloriștii idealiști, ci unul produs de realități sociale concrete: « ...*Foaie verde pui de nuc, / De cînd zic mă duc, mă duc / După bine să-l ajung ! / Dar binele de mine fuge, / Răul din urmă m-ajunge. / Foaie verde siminoc, / Ș-am să plec de pe-acest loc, / C-acest loc nu-i cu noroc / Căci norocul dac-ar vrea / Nu m-ar lăsa-n starea grea* »[35]. Plecarea de « pe acest loc » care l-a adus în « starea grea » amintește de cîntecele celor revoltați ce luau drumul codrului sau al « străinătății ». Norocul este concretizat poetic printr-o « mîndră

[33] Idem, 298.
[34] Mihai Pop: op., cit., p. XXIV.
[35] Flori alese..., 215.

https://biblioteca-digitala.ro

floare», pe care n-o au cei ce trăiesc cu «jele și cu bănat»: «*Mîndră floare-i norocu, / Nu se face-n tot locu / Și nu-l are tot omu... / Că și eu mi-am semănat / Într-o margine de strat / Ș-a mea parte s-a uscat / De jele și de bănat*» [36].

Norocul este însă și «buruiană rea» ce, de asemenea, nu se face-n tot locul, ci acolo unde el a fost «*semănat prea rar / Ș-o răsărit mult amar*». Poetul popular exprimă adesea diferențierea socială prin împărțirea norocului: «*Cine-o-mpărțit norocu / La unii l-o dat cu sacu / Mie mi l-o dat cu acu*». Este normal ca cel care a primit noroc numai «cu acu» (o concretizare poetică foarte sugestivă a sărăciei) să spună: «*Plînge inimuța-n mine / Ca-ntr-un copil de trei zile: / Copilul plînge și-nceată / Inima mea niciodată*» [37]. Protestul față de o astfel de împărțire a norocului este uneori exprimat artistic, prin procedeul larg folosit în lirica populară, al imprecațiilor: *Cine-o-mpărțit norocul / Bată-l vîntul și ardă-l focul, / Că nu l-a-mpărțit cu carte, / Nici cu lege, nici cu parte / Că la unii, bată-i sfîntul, / Stă norocul ca și gîndul*» [38]. Alteori, protestul este exprimat prin intenția de a se răzbuna chiar pe noroc sau pe împărțitorul lui, pe Dumnezeu: «*...Ia, ia, ia, noroc, ia, ia / De te-aș prinde undeva, / Eu nimic nu ți-aș făcea, / Cu cuțitul te-aș tăia, / Și pe foc te-aș arunca. / De-aș prinde pe Dumnezeu, / L-aș tăia c-un fierestrău; / La unii prea mult noroc / Și la mine nici de loc!*» [39] Întîlnim însă exprimată și conștiința că cei mai mulți nu au noroc pentru că el se află la dușmanii lor sociali, care nu vor să-l vîndă: «*Spune, măiculiță, spune / De ce n-am noroc pe lume... / De-aș găsi pe cineva / Să-l vîndă, l-aș cumpăra. / Că eu întrebai pe mulți / Dar nici unul n-a avut. / Eu l-aș fi plătit cu banii, / Dar nu l-or vîndut dușmanii*» [40]. Această conștiință apare și mai clară atunci cînd poetul popular spune: «*...Toate bunurile lumii / Le-au strîns astăzi numai unii: / Aur scump, comori grămadă, / Și le țin închise-n ladă, / Cei săraci să nu le vadă...*» [41]

În condițiile acestei împărțiri sociale omul asuprit, împilat și fără «noroc», pînă a ajunge la ideea luptei, deci a făuririi unui nou ideal social, își dădea seama că nu are nici o posibilitate, decît întîmplătoare, de a scăpa de «amarul» acestei vieți: «*...Taci, inimă, și te culcă / Că și lumea te zăuită. / Că inima nu-i cătană, / Să poată zbera alarmă. / Nici nu-i inima cărbune, / Să poată vorbi și spune / Ce nu-i place ei pe lume. / Taci, inimă, și tot taci, / Că alta n-ai ce să faci*» [42]. Inima are «porți largi», prin care strînge tot amarul vieții, suferă, dar mocnește și, ca să nu dea glas, trebuie pus lacăt: «*... Inimă mai stai pe loc, / Să-ți pun lacăt la mijloc; / Un lacăt cu-ncuietoare, / Să nu zberi cînd mi te doare*» [43]. Durerea nu trebuie spusă oricui, ci aceluia care o înțelege, pentru că inima este, în fond, o carte și cel ce o va citi nu poate fi decît unul tot «mîncat de rele»: «*De s-ar afla cineva / Să-mi citească inima, / Ar citi pîn-ar muri, / Și tot n-ar mai isprăvi. / Că inima d-amărăciune / Mi-e neagră ca și-un tăciune. / Și mi-e friptă de amar / Ca cum e carnea pe jar*» [44].

---

[36] Idem, 225.
[37] Idem, 227.
[38] Idem, 228.
[39] Idem, 221.
[40] Idem, 223.
[41] Idem, 230.
[42] Idem, 212.
[43] Id., ibid.
[44] Idem, 210—211.

https://biblioteca-digitala.ro

Cînd însă amarul care s-a strîns nu mai poate fi suportat, cîntăreţul popular adresează invective lumii, în care n-a gustat « dulceaţă », ca şi pămîntului, pe care-l consideră « duşman cumplit »: « *Arză-te focul de lume, / Să nu-ţi mai aud de nume, / Că de cînd sînt în viaţă, / N-am gustat în tin' dulceaţă ! / N-am gustat, numai amar, / Numai flacără şi jar ! / Arză-te focul, pămînt, / Şi te-ar bate tatăl sfînt, / Că îmi eşti duşman cumplit, / Ce-am semănat n-au ieşit. / C-am semănat busuioc, / Şi-au ieşit pară de foc ; . . . / Vai, părinte blestemat, / Ce amar cumplit mi-ai dat, / Cum sufletul mi-ai zdrobit / Şi inima mi-ai rănit* » [45]. După cum se poate vedea, în acest cîntec apare o simbioză între un motiv specific cîntecelor de soartă şi noroc şi alt motiv pe care l-am mai întîlnit în cîntecele de bir şi sărăcie. Îmbinarea aceasta, firească de altfel, prezintă un interes teoretic. În orice cîntec liric există totdeauna o imagine sau o idee centrală, de obicei cea din final, care reţine atenţia în mod special şi care dă sensul întregului conţinut al cîntecului. În exemplul de mai înainte, deşi acesta este un cîntec de jale şi noroc, atenţia se deplasează pe motivul ultim, care dă un sens social pregnant reflecţiilor filozofice asupra lumii şi soartei pe care le face creatorul popular în prima parte. Dar totodată acest motiv, deci şi întregul cîntec, evidenţiază o conştiinţă umană puţin avansată, care se caracterizează prin neînţelegerea adevăratelor cauze sociale. Este semnificativ protestul anarhic îndreptat împotriva pămîntului şi a lumii în mod general. Exemple de acest fel sînt frecvente în cîntecele de soartă şi noroc şi nu pot fi decît expresia unui asemenea stadiu inferior al evoluţiei conştiinţei sociale. Numai aşa înţelegem şi sensul deznădejdii şi al sentimentului singurătăţii care domină unele cîntece despre soartă: «*Du-te, cucule,-n pădure, / Lasă-mă singur pe lume. / Du-te, cuculeţ, în crîng, / Lasă-mă singur să plîng* » [46].

Este însă şi normal ca lirica meditativ-filozofică să cunoască un progres o dată cu evoluţia conştiinţei sociale, ca şi restul creaţiei lirice populare. Am văzut mai înainte că lirica haiducească dezvăluie o atitudine ideologică mai clară decît cîntecele iobăgeşti de răzvrătire. O notă tonifiantă primesc cîntecele despre soartă o dată cu asimilarea unor motive din lirica haiducească. Deznădejdea este transformată în optimism, ca în unele variante pe care le cunoaşte motivul « *Jelui-m-aş şi n-am cui* ». Jalea mărturisită vîntului, cîmpului care arde, drumului-pustiului, nu este auzită şi împărtăşită decît de codrul verde: « *Jelui-m-aş şi n-am cui, / Jelui-m-aş codrului, / Codrului cu crengi plecate, / Numai el îmi ţine parte . . . / Mă jeluii cîmpului, / Cîmpului cu flori mărunte, / N-are timp să mai m-asculte . . . / Sărmanul codruleţ verde, / El m-aude, el mă crede* » [47]. O altă variantă a aceluiaşi motiv se încheie cu un ton şi mai optimist, specific cîntecelor haiduceşti: « . . . *Foaie verde măr pitic, / Nu mai zi flăcău, nimic. / N-ai pierit cît ai fost mic, / Dar acum cînd eşti voinic !* » [48] Asocierea voinicului cu codrul sugerează ideea sau intenţia luptei ce se cere întreprinsă pentru a pune capăt amarului şi zilelor grele.

În analiza întreprinsă în ultima parte n-am încercat să evidenţiem un anumit sistem filozofic. Am căutat să demonstrăm, în linii generale, că, de fapt, medi-

[45] Idem, 211.
[46] Idem, 216—217.
[47] Doine, cîntece şi strigături. Bucureşti, 1955, 195—196.
[48] Idem, 195.

https://biblioteca-digitala.ro

taţiile filozofice se desprind, implicit, din atitudinea omului din popor faţă de traiul şi viaţa sa în condiţiile neumane din trecut, ca şi din concepţia sa asupra rostului vieţii.

Specificul de gen al liricii populare ne-a condus şi la relevarea atitudinii (diferită din punct de vedere al naturii sale) creatorului popular faţă de nişte realităţi social-istorice: *atitudinea practică*, de acţiune concretă, *atitudinea sentimental-analitică*, de frămîntare sufletească şi de deliberări, ca şi *atitudinea meditativ-filozofică*, specifică modului de a gîndi şi concepe viaţa omului din popor. Tocmai acest lucru ne-a condus şi la constatarea că aceste atitudini sînt expresii ale anumitor momente istorice. Criteriul istoricităţii care a stat la baza analizei noastre înlesneşte, în mod evident, şi cunoaşterea evoluţiei liricii noastre populare în raport cu atitudinea şi concepţia oamenilor din popor.

★

Avînd în vedere, ca principii de cercetare, criteriul specificităţii procesului de creaţie folclorică şi criteriul istoricităţii, aplicate la specificul de gen al liricii populare, vom întreprinde acum o analiză mai amănunţită a cîtorva variante, urmărind evoluţia unui motiv. Cu alte cuvinte, vom face un fel de secţiune transversală pentru a demonstra modul cum se transfigurează realitatea social-istorică în procesul creaţiei liricii populare.

Fiind expresia celei mai depline contemporaneităţi, lirica cunoaşte schimbări structurale şi de conţinut mult mai mari decît alte categorii folclorice, ca o consecinţă estetică directă a evoluţiei atitudinilor, sentimentelor şi năzuinţelor oamenilor de la o epocă la alta. Deci raportul dintre tradiţie şi înnoire este în creaţia lirică mult mai pregnant şi mai vizibil. Stabilitatea variantelor unui cîntec liric este zdruncinată de rapiditatea adaptării perfecte a vechilor cîntece la noua realitate socială. De aceea, urmărirea evoluţiei istorice a variantelor unui cîntec liric este îngreunată, uneori pînă la imposibilitate, de acest proces de rapidă înnoire. În evoluţia lor, unele cîntece lirice devin simple motive ale unor noi creaţii, fie păstrînd aceeaşi semnificaţie, fie căpătînd în noul context un nou sens. Adaptarea aceasta sau simbioza dintre diferite motive în procesul de creaţie lirică va da o altă tonalitate sau nuanţare estetico-ideologică, a noilor creaţii care rezultă. Deci, cu mai mult cîştig pot fi urmărite motivele în cadrul acestei evoluţii istorice a liricii populare. Dar, ţinînd cont că, această evoluţie este o consecinţă a concepţiei populare despre lume şi viaţă, noi vom încerca să urmărim transformarea artistică a realităţii social-istorice în raport cu evoluţia acestei concepţii. Demonstraţia se va axa pe motivul « *Ce te legeni,. . .* », care va fi urmărit în creaţiile lirice în care evoluează. Iată un prim cîntec în care apare acest motiv: « *—Săraci brazi încetinaţi, / Voi la ce vă legănaţi ? / — Cum să nu ne legănăm,/ Cînd noi singuri rămînem !/ La Sînta Mărie Mare,/ Tulesc oile devale/ Şi rămîn stînele goale;/ Rămîn stîni fără stăpîni,/ Strunguţe fără oiţe,/ Scaune fără băciţe,/ Munte fără oi mărunte* » [49]. Cîntecul îşi are originea şi este foarte apropiat de cîntecele de « păstorie-natură », în care se exprimă sentimentul de regret la coborîrea oilor de la munte o dată cu venirea iernii. Într-un asemenea cîntec întîlnim germenele acestui motiv, exprimat la modul general-impersonal: « *La Sfînta Mărie Mare / Pornesc oile la vale. . . / Şi se duc şi nu mai vin / Pîn'la Sfîntul Constantin / Rămîn stîni / Făr'de stăpîni, / Strunguţe fără oiţe, / Scaune*

[49] Idem, 133.

https://biblioteca-digitala.ro

fără băcițe; / Izvoare fără copii. / Săraca bătătura / Cine o mai mătura? / Vîntul cînd o șuiera. / **C-aseară pe înserat / Și jipii s-au legănat, / Că singuri or rămînea /** *Și-i va bate zăpada* »[50]. Aici sentimentul de regret este general și nu este pus pe seama nimănui. Dominantă rămîne descrierea de natură, imaginea codrului părăsit, din care se desprinde o acțiune reciprocă între scurgerea ireversibilă a timpului și activitatea ciobanilor, oarecum ca și în cîntecele de haiducie.

În varianta de mai înainte, în care apare motivul « Ce te legeni,. . . », avem în esență același pastel. Există însă o altă modalitate poetică de exprimare, care duce, evident, la alte consecințe estetice. Descrierea naturii este făcută sub un alt unghi de vedere, nu la modul general ci din perspectiva brazilor. Astfel, sentimentul se individualizează, determinînd o mai mare forță de sugestie. Regretul se intensifică și el pare să vină numai din partea naturii. Dialogul dintre om și brad, de fapt, este un pretext, ca și descrierea unor acțiuni, întîmplări pe care le întîlnim în restul liricii populare; ele nu dezvoltă elementul epic ci, dimpotrivă, conturînd atitudini sufletești, adîncesc pe cel liric. În fond, în cîntecul pe care-l analizăm, evident avem de-a face cu atitudini umane, căci sentimentul de regret este al ciobanului. În creația lirică populară pastel pur nu există, și descrierea naturii se face în sensul umanizării ei, a transpunerii pe seama ei a atributelor umane. Și, în varianta pe care o analizăm, transpunerea sentimentelor omenești pe seama brazilor intensifică, adîncește regretul părăsirii codrului și a locurilor care i-au oferit o viață mai ușoară. Ne este cunoscută prezentarea idilismului vieții ciobănești în cîntecele lirice. Viața mai ușoară a ciobanului este o realitate; venirea iernii, însă, implică greutăți de ordin material, care determină și o directă stare sufletească. Regretul ciobanului apare deci explicabil și firesc.

Transpunerea sentimentelor umane pe seama naturii este frecventă în lirica noastră populară. Ea are însă și o explicație social-istorică. Omul din popor a fost veacuri de-a rîndul strîns legat de natură. Natura a fost pentru țăranul romîn cadrul în care și-a desfășurat întreaga sa activitate, ea a fost martorul ocular al întregii lui vieți grele din trecut, al împilării și exploatării sociale. Ea a fost locul de refugiu și de alinare în vremuri de restriște. În lirica populară natura este deci fundalul pe care se proiectează viața și activitatea țăranului. Se naște o comuniune sufletească între om și natură. Or, toate acestea cunosc în lirica populară moduri de expresie poetică diferite, care apar dintr-o necesitate estetică și pot fi o consecință mai mult sau mai puțin vizibilă a atitudinii deosebite față de viață, a unei atitudini ideologice diferite, în raport de momente istorice deosebite.

Concepția oamenilor se schimbă. De aceea, același text poetic poate fi receptat deosebit de la o epocă la alta, deci înregistrează o nouă funcție. Cînd realitatea este alta, este normal ca textul să primească nu numai un sens nou, dar și un conținut nou. Circulația orală implică schimbări, adaptînd vechiul text noilor cerințe ideologice. Schimbările în creația lirică populară au un caracter de reacție în lanț, de aceea se poate spune că lirica populară crește din ea însăși. În parte, chiar cele două exemple date mai înainte confirmă acest lucru. Deși în fond amîndouă au același conținut, ele sînt două modalități poetice de exprimare deosebite. Cercetînd și alte exemple care dezvoltă motivul pe care-l urmărim, vom dovedi în mai mare măsură valabilitatea ipotezelor teoretice enunțate mai înainte. Acest motiv îl întîlnim și într-un cîntec publicat de Ov. Densușianu în « Graiul din Țara Hațe-

[50] **Flori alese..., 235.**

https://biblioteca-digitala.ro

gului» (1915, p. 215). Sfîrșitul, care este în mod cert un adaos, dă vechiului motiv o turnură erotică: « — *Braz, braz încetinați, / Di ce foc vă legănați? / — Da noi cum nu ni-om legăna? / Că rămîne strungița / Fără oiță / Și stîna / Fără băciță. / Drăguță Sîntă Mărie, / Nu lăsa toamna să-m vină, / Că vine Vinerea-mare / Și pleacă oile-n țară / Și pleacă și nu mai vin / Pîn'la Sfîntu-Constantin / Și-atuncea ți-oi trimite, mîndră, carte, / Că vin oile-n sănătate, / Să te găsesc eu la stînă, / Să vez cum am fost în țară străină*». E cert că între adaos și restul cîntecului nu este o sudură artistică compozițională perfectă, dar exemplifică mai vizibil specificul procesului de creație folclorică în general, și al celei lirice în special. Deși slabă ca realizare artistică, individualizarea sentimentului este însă mai pregnantă; regretul nu mai este dominant. Treptat se pregătește atmosfera exprimării sentimentului erotic. Adresarea directă SfinteiMării, spre a împiedeca venirea toamnei, schimbă dintr-o dată raportul de exprimare artistică. Deci și structural se poate observa o schimbare importantă. Din vechiul pastel nu rămîne decît un singur aspect și nu atît cel de natură propriu-zis ci acela legat de activitatea mîndrei («*. . . că rămîne strungița / Fără oiță / Și stîna / Fără băciță*»). Așadar, motivul se transformă aproape în întregime (sau în mare parte) într-un cîntec de dragoste, relevînd în mod concret un specific al vieții păstorești din trecut. Deci același motiv liric, datorită schimbărilor suferite, printre care și de funcție, trece (sau tinde să treacă) din categoria liricii de « păstorie-natură» în cea a cîntecelor de dragoste. Cu toate acestea, cele trei variante analizate, ca și altele pe care nu le mai aducem în discuție, prin caracteristicile lor de conținut și de funcție, formează în fond un grup, deci **un tip de variante,** care se încadrează cîntecelor lirice de « păstorie-natură».

Iată acum un alt grup de variante în care evoluează motivul «*Ce te legeni, . . .*» și în care elementul social este mult mai pregnant. Ele prezintă interes deosebit și din punct de vedere stilistic. Prin unele localizări, aceste variante sînt mai toate din Ardeal. Precizarea nu e lipsită de importanță. Există o oarecare legătură între acest tip de variante și colindele cu teme mioritice din Ardeal, în special din punct de vedere stilistic. Să luăm un exemplu: « — *Ce te legeni, plopule, / Fără ploaie, fără vînt, / Cu crengile la pămînt? / — Dar eu cum să nu mă leagăn? / Că ei că s-au vorovit / Trei băieți din Baia Mare / Ca pe mine să mă taie, / Să mă taie-n trei sfîrtaie / Să mă puie în trei cară / Să mă ducă-n Timișoară / Să mă fac-un fus de moară*» [61]. Din punct de vedere al conținutului, deosebirea față de variantele mai înainte analizate este foarte mare. Aci nu mai e vorba de un pastel. Există totuși comun cu celelalte variante sentimentul de regret. Regretul pare să fie pricinuit de tăierea pădurilor, și prin aceasta se leagă direct de cîntecele lirice care descriu natura. Legătura dintre acest motiv și motivele mioritice din colinde se impune datorită unei oarecare corespondențe de exprimare stilistică dintre aceste două motive. Versurile «*. . . Că ei că s-au vorovit / Trei băieți din Baia Mare / Ca pe mine să mă taie*» le întîlnim ca modalitate de expresie într-o formă apropiată în variantele mioritice. S-ar mai putea presupune că tăierea bradului, aci a plopului, ar echivala cu un. . . « omor» pus la cale. În fond, originea acestei modalități poetice de exprimare a regretului de a fi întrebuințat la ceva nedorit o găsim în cîntecul bradului din cadrul ceremonialului de înmormîntare. Din lipsa unui alt exemplu mai elocvent, voi da o parte dintr-un astfel de cîntec al bradului: « — *Brade-nce-tinat, / Cin-ță-a poruncit / De tu ți-ai tunat / Din vîrfșor de munte / De la flori mai*

[61] Idem, 245.

https://biblioteca-digitala.ro

multe, / Cu capul la vale, / Fără pic de cale ? / — Tot mi-a poruncit / Tinerel voinic / De cînd am fost mic /. . . Că el și-a mînat / Șapte junelași / Cu șepte topoare / Jos să mă doboare. . . .» [52] ș.a.m.d. Există mai întîi o asemănare între portretul care se face bradului în cîntecele lirice pe care le urmărim și cel al bradului la înmormîntare. Legănarea «fără vînt», «fără puteri», «fără leac de mîngîieri» are loc datorită prevestirii de moarte, care sugerează un fel de împotrivire față de soarta ce i s-a hărăzit. Și în motivele pe care le urmărim, ca și în cîntecul ritual, bradul este «încetinat». Ba mai mult, imaginea care se desprinde este, într-un fel, ceremonială: «cu vîrful tot la pămînt» sau «cu crengile la pămînt». Am putea spune că există și un «ceremonial» al transportării bradului doborît, pe care îl descrie bradul însuși, ca și în cîntecele rituale: « *— Da, mă clatin că mă taie, / Să mă puie pe trei cară / Să mă ducă-n jos la țară, / Să mă facă-o temnicioară, / Temnicioară robilor, / Și fala baronilor*» [53]. De fapt, asemănarea cea mai evidentă constă în protestul pe care îl exprimă bradul în ambele cazuri, de a fi folosit în scopuri nedorite. În cîntecul de înmormîntare, bradul, dacă ar fi știut că va fi folosit «la cap de voinic», n-ar mai fi răsărit și n-ar mai fi crescut. În cîntecul liric dat mai înainte, protestul se deplasează puternic pe planul social. Deci, ceea ce se impune, în urma analogiilor făcute, este faptul că motivul liric « *Ce te legeni,. . .*» devine o manieră artistică, o modalitate de exprimare lirică asemănătoare sau care își are originea în cîntecele bradului la înmormîntare. Fenomenul este interesant, dar e foarte firesc și analog altor fenomene cunoscute în procesul de creație folclorică. Creatorul popular, pentru a-și exprima gîndurile și sentimentele sale, are la dispoziție un întreg «arsenal» de mijloace, imagini, motive tradiționale, pe care le folosește în deplină libertate. Mai importantă ni s-ar părea constatarea că acest motiv are o vechime destul de mare. Protestul de a nu fi folosit ca «fus de moară» exprimă totuși niște realități ale unor timpuri îndepărtate, poate chiar patriarhale. Motivul cunoaște însă o evoluție interesantă în lirica noastră. În acest **al doilea tip de variante,** nu mai avem un simplu regret al naturii, ci un protest viguros, care exprimă realități sociale concrete. Sînt pline de interes variantele care ne vorbesc de nemulțumirea bradului de a fi folosit pentru «temnicioară robilor» și «fala baronilor». Sensul acestei nemulțumiri față de stăpînirea tiranică se evidențiază mai mult atunci cînd facem apel la ultimele versuri din varianta dată mai înainte: « *Temnicioară robilor, / Și fala baronilor*».

În finalul altor variante baronii sînt înlocuiți cu «domnii»: « *Să mă facă temnicioară, / Temnicioară la voinici, / Supărare la părinți, / Temnicioară robilor, / Voie bună domnilor*». Precizarea din ultimele versuri implică ideea provenienței «robilor» din rîndul răzvrătiților, care sînt niște «voinici»: haiduci sau ostași. Deci, protestul capătă o concretizare istorică caracteristic ardelenească.

Din acest ultim tip de variante, prin îmbinarea cu alte motive, se naște o nouă creație lirică, prezentînd caracteristici proprii. Departe de a fi o simplă «contaminare», astfel de simbioze se fac totuși ca o necesitate a exprimării unui sentiment mai complex, a unei atitudini umane mai categorice față de anumite condiții sociale de viață, în care erau nevoiți să trăiască în trecut oamenii din popor. Iată un asemenea exemplu: « *Cîte păsări sînt pe lume, / Toate cină și s-alină, / Numai eu n-am ce cina / Și n-am unde m-alina, / Că mi-i cuibul lîngă drum / Și sub tufă de alun. . . . /*

[52] Doine, cîntece și strigături. București, 1955, 25.
[53] Idem, 143.

https://biblioteca-digitala.ro

Cîți oameni pe drum trecea, / Toți în cuibul meu zvîrlea / Dar eu rău m-am supărat / Și cuibușul mi-am mutat / În vîrful muncelului / Sub crengile bradului, / Unde-i drag voinicului. / Dar ș-aicea nu-i alin / Nici scăpare de-al meu chin, / Căci brazii se clatină / Și mereu se leagănă: / — De ce voi vă clătinați / Și mereu vă legănați / Cu vînt și fără de vînt / Cu crengile la pămînt? / — Cum să nu ne clătinăm / Și să nu ne legănăm, / Cînd vin meșteri de la țară / Cu securi și cu topoare / Ca pe noi să ne doboare, / Să ne-ncarce pe trei care, / Să ne ducă-n jos la țară, / Să ne facă temnicioară, / Temnicioară robilor, / Lacrimă drăguțelor / Și blestem măicuțelor?» [54]
Primul motiv este întîlnit și ca variantă de sine stătătoare și este specific cîntecelor lirice de «jale și noroc» și redă în mod analitic starea sufletească a celui ajuns la mare chin, iar cel de al doilea este motivul obișnuit «*Ce te legeni, . . .*» din variantele de tipul al doilea în care evoluează acest motiv. El apare însă ca o completare a primului motiv. Această îmbinare se soldează în noul cîntec cu evidente consecințe estetice. Se realizează o structură armonioasă și complexă. Sentimentul uman care se dezvăluie este de asemenea mult mai complex și este redat în mod gradat, evoluînd în crescendo. Un sentiment de amărăciune la început, o stare sufletească agitată și de nemulțumire mai apoi, dar cu un puternic și explicit substrat social. Prima parte a cîntecului are un caracter constatator — explicativ: «*Cîte păsări sînt pe lume, / Toate cină și s'alină, / Numai eu na-m ce cina / Și n-am unde m'alina . . .*» Desigur, de aci se desprinde sentimentul singurătății, caracteristic cîntecelor despre soartă și noroc și care amintește îndeaproape variantele cu «amărîtă turturea». Este în fond expresia unei realități sociale. Într-un limbaj alegoric, poetul popular redă în continuare întreaga viață hăituită a celui asuprit, în care împilările și necazurile l-au lovit ca niște pietre «zvîrlite» în «cuibul» său. «Tufa de alun», care nu e un bun ascunziș, simbolizează aci lipsa de apărare în fața loviturilor soartei, cum și pasărea nu simbolizează decît pe cel asuprit și lipsit de apărare. Căci iată cît de asemănător este exprimată aceeași realitate în cîntecele lirice de înstrăinare, în care «voinicul străin» este comparat cu un «măr de lîngă drum»: «*Vai de voinicul străin, / Ca un măr singur la drum: / De vorbește / Nu-i prieste, / Ba spre rău îi folosește; / Cîți drumași călătoresc, / Toți în el sburătoresc, / Crengile că i le frîng. . .*» [55] Cîntecul pe care îl analizăm este deci o evidentă transfigurare poetică, la modul alegoric, a evoluției conștiinței sociale a țăranului în condițiile exploatării feudale. Ca și în variantele care conțin motivul «*Jelui-m-aș și n-am cui*», singura scăpare din această situație este codrul: «*Dar eu rău m-am supărat / Și cuibușul mi-am mutat / În vîrful muncelului, / Sub crengile bradului, / Unde-i drag voinicului*». Acest «rău m-am supărat» redă momentul hotărîtor al răzvrătirii țăranului asuprit și atitudinea de luptă prin «haiducire». Sentimentul de revoltă însă se amplifică. Nici în munte nu-i alin, pentru că brazii «se leagănă», «*Cu vînt și fără vînt / Cu crengile la pămînt*». Este deci o expresie a participării naturii la durerile omului. În cîntecul pe care-l analizăm acest aspect devine un simplu procedeu artistic prin care se lărgește imaginea asupririi și împilării oamenilor din popor, realizîndu-se în mod concret prin integrarea motivului «*Ce te legeni,. . .*», caracteristic celui de al doilea tip de variante, cu mici schimbări. Totodată, integrarea acestui motiv duce la adîncirea sentimentului de revoltă, ceea ce, deci, schimbă total sensul nemulțumirii primei părți a cîntecului, care prezenta caracteristici

[54] Idem, 148–149.
[55] G. Dem. Teodorescu: Poesii populare romîne. Bucureşci. 1885, 283.

https://biblioteca-digitala.ro

comune cu lirica meditativă despre soartă şi noroc. Noua creaţie lirică care a rezultat, chiar în structura ei compoziţională fiind alta, poate fi socotită **al treilea tip de variante** în care evoluează motivul « *Ce te legeni,. . .* »

Un ultim exemplu. E vorba de varianta care a constituit pentru Eminescu sursa principală de inspiraţie pentru poezia « Ce te legeni, . . . » şi pe care a prelucrat-o potrivit sistemului său filozofico-estetic. Prin unele caracteristici ale sale, acest cîntec se încadrează celui de al treilea tip de variante ale motivului pe care-l analizăm. Ea are un evident caracter meditativ-filozofic: « *— Ce te legeni, plopule, / Fără ploaie, fără vînt, / Cu vîrful tot la pămînt ? / — Da cum nu m-oi legăna ! / Dacă mi-a trecut vremea / Şi-a venit iarna cea grea ? / Vîntul bate vălurele / Şi-mi aduce dor şi jele / De pe unde-s păsărele ; / Vîntu-mi bate năduşit, / Frunza-mi pică la pămînt / Şi mă lasă amărît ; / Vîntu-mi bate cam domol, / Păserile se duc stol ! / Şi mă lasă amărît / De mă clatin la pămînt / Făr' de ploaie, făr' de vînt !* » [56] Cîntecul prezintă o vagă legătură cu lirica haiducească, în care venirea iernii, privită din punct de vedere al luptei şi existenţei haiducului, produce sentimentul de regret şi amărăciune. În fond, motivul « *Ce te legeni,. . .* » evoluează într-un sens aparte faţă de celelalte variante. El exprimă reflecţii filozofice asupra scurgerii timpului şi repercusiunile ei în sufletul fiinţei umane. Sentimentul deznădejdii şi al singurătăţii care domină sînt de fapt, ca şi unele cîntece lirice de « jale şi noroc », stări sufleteşti ale unor condiţii sociale de viaţă vitrege pentru omul asuprit şi lipsit de un ideal social de luptă. Varianta aceasta este una din cele mai realizate poetic. Din punct de vedere al structurii compoziţionale ea dezvoltă un sistem de paralelisme aproape perfect, prin care, treptat, se sugerează scurgerea timpului. Fiecare grup de trei versuri, bazat pe aceeaşi rimă, introduce în fiecare prim vers acţiunea vîntului, care are o mişcare în descrescendo : vîntul bate la început în « vălurele » (mai agitat) apoi « năduşit » (mocnit) şi în urmă «bate cam domol », sugerînd parcă îndepărtarea, pierderea timpului. Acţiunea liniştitoare a vîntului nu produce şi liniştea sufletească ci, dimpotrivă, o depresiune, un gol sufletesc, care dezvoltă sentimentul de amărăciune, sentiment dominant, caracteristic unor stări de spirit în viaţa omului chinuit şi apăsat din trecut.

Din analiza întreprinsă pînă acum rezultă :

1. Motivul « *Ce te legeni,. . .* » evoluează în creaţii lirice de la variante ce descriu natura, legate de specificul vieţii păstoreşti poate din cele mai vechi timpuri, la cele care reflectă aspecte ale vieţii sociale şi pînă la exprimarea protestului împotriva nedreptăţilor sociale sau la reflecţii filozofice asupra soartei umane — produs al unor realităţi istorice concrete.
2. Schimbările de funcţie pe care le cunoaşte acest motiv liric în fiecare tip de variante sînt o consecinţă directă a unui anumit stadiu al conştiinţei sociale : unele variante sînt expresia unei atitudini constatatoare altele, a unei atitudini de protest sau chiar a căutării anumitor forme de luptă împotriva asupririi şi împilării sociale.
3. Schimbarea de funcţie atrage după sine şi schimbări de structură, îmbinări de motive deosebite, dînd naştere la noi creaţii de sine stătătoare. Toate acestea cer cu necesitate noi imagini şi modalităţi de exprimare poetică.

★

Evident că relevarea modului cum se transfigurează evoluţia conştiinţei sociale în lirica populară, prin analiza pe care am întreprins-o mai înainte,

[56] **Flori alese..., 307.**

https://biblioteca-digitala.ro

prezintă o importanţă deosebită, cu atît mai mult cu cît motivul de la care am pornit aparţine prin conţinutul său cîntecelor lirice despre natură. Evidenţierea atitudinii faţă de realităţile istorice şi, deci, şi a evoluţiei conştiinţei sociale reflectate în lirica populară apare însă mai clară urmărind schimbările pe care le cunosc unele motive cu o natură socială mai pregnantă, caracteristică cîntecelor de revoltă. Vom încerca să exemplificăm acest fenomen printr-o scurtă analiză a două variante care dezvoltă acelaşi motiv. Trebuie spus mai întîi că în cadrul acestor categorii de cîntece sînt puţine variante care să dezvolte exclusiv un motiv, aşa cum am văzut la demonstraţia anterioară. Aci avem de-a face, de cele mai multe ori, cu îmbinarea celor mai diverse motive, de la cele care fac parte din cîntecele lirice constatatoare şi pînă la cele care aparţin liricii de revoltă ţărănească sau tipic haiducească. Fenomenul este firesc: aceste cîntece reflectă o stare sufletească mult mai agitată, pentru că atitudinea eroului deznădăjduit, plin de amărăciune, din cîntecele constatatoare, este depăşită de cea a omului revoltat, care şi-a făurit un nou ideal social: lupta împotriva celor care i-au răpit libertatea socială. Vom urmări cum evoluează motivul metaforei răscoalei: tragerea « brazdei dracului » la « uşa bogatului », în cîteva variante. Prima va fi un cîntec care dezvoltă conflictul dintre « bogat şi sărac », larg reprezentat în lirica noastră tradiţională: « *Dat-a frunza fagului, / Pus-am cruce satului / Şi coadă baltacului / Că am gîndul dracului / Asupra bogatului ! / Bată-te crucea, bogat, / Om bogat şi fără sfat, / Ce mă porţi prin sat legat, / Zici că birul nu ţi-am dat ? / Toată iarna te-am rugat / Să mă iei la tine-argat ; / Vorba nu mi-ai ascultat, / În seamă nu m-ai băgat / Toată iarna am venit, / Toată iarna ţi-am cerşit / Să-mi dai două, trei parale / Să iau mălăiaş şi sare, / Că-mi mor copiii de foame, / N-am cu ce-i scoate din iarnă. / Vorba nu mi-ai ascultat, / În seamă nu m-ai băgat, / Ş-astă-iarnă am iernat / Mai colea de Calafat / Într-un bordei dărîmat ; / Picătura m-a picat / Crivăţul m-a îngheţat, / Fumul că m-a afumat, / Roibul că mi-a leşinat. . . / Bată-te crucea, bogat, / Om bogat şi fără sfat, / Dacă nu m'ai ascultat / Ia ascultă ce-am cîntat : / « — Foaie verde de susai, / O veni luna lui mai / Să mă sui în deal pe plai, / Să-mi fac plug cu zece cai, / Să pui plugul să brăzdez / Unde-o fi cîmpul mai des ; /* **Să trag brazda dracului / Din marginea satului/ La uşa bogatului** *! » / Bată-te crucea, bogat, / Om bogat şi făr'de sfat / Ce mă porţi acum prin sat, / Că nici birul nu mi-am dat ! »* [57]. Cîntecul este unitar şi complex. Eroul purtat legat prin sat, pentru neplata birului, pare să fie un ţăran fugit de pe moşie (« *Astă iarnă am iernat / Mai colea de Calafat* »). Domină tonul crescînd de ameninţare, marcat prin refrene, care devin un fel de leit-motiv : « *Vorba nu mi-ai ascultat, / În seamă nu m-ai băgat* » şi « *Bată-te crucea, bogat, / Om bogat şi fără sfat* ». Structural, aceste refrene delimitează nişte idei care sînt de fapt dezvoltarea unor motive ce se îmbină în mod armonios în noua creaţie. Aşa este, de pildă, fragmentul care prezintă motivele răzvrătirii şi din care luăm cunoştinţă de starea grea de exploatare, sugestiv redată prin versurile: « *Toată iarna ţi-am cerşit / Să-mi dai două, trei parale / Să iau mălăiaş şi sare, / Că-mi mor copiii de foame* »; adică expresia cea mai pregnantă a sărăciei şi exploatării. Sînt aspecte şi imagini pe care le întîlnim frecvent în cîntecele lirice constatatoare de bir şi sărăcie. Integrarea acestor motive într-un cîntec de revoltă socială dovedeşte însă,

[57] Idem, 73—75.

https://biblioteca-digitala.ro

în mod elocvent, cum același text, cînd realitatea și mai ales conștiința socială se schimbă, este receptat în alt mod, de pe alte poziții. Și, astfel, simplele constatări capătă alt ton, alt sens, devenind un rechizitoriu social: « *Vorba nu mi-ai ascultat, / În seamă nu m-ai băgat, / Ș-astă iarnă am iernat / Mai colea de Calafat / Într-un bordei dărîmat; / Picătura m-a picat, / Crivățul m-a înghețat, / Fumul că m-a afumat, / Roibul că mi-a leșinat. . . / Bată-te crucea, bogat, / Om bogat și fără sfat. . .* » În fond, acest rechizitoriu se face acum prin optica haiducului. Chiar începutul cîntecului precizează această atitudine: « *Dat-a frunza fagului, / Pus-am cruce satului / Și coada baltacului, / Că am gîndul dracului / Asupra bogatului* ». Deci « haiducirea », dar și hotărîrea fermă de răzbunare. Rechizitoriul primește un sens ideologic mult mai clar prin amenințarea cu răzbunarea haiducească: « *Dacă nu m-ai ascultat, / Ia ascultă ce-am cîntat*: « *— Foaie verde de susai, / O veni luna lui mai / Să mă sui în deal pe plai, / Să-mi fac plug cu zece cai; / Să pui plugul să brăzdez, / Unde-o fi cîmpul mai des* ». Sensul « plugului cu zece cai » ni-l dă un alt fragment dintr-un cîntec haiducesc: « *Sabia s-o fac un plug: / Pistoalele să le-njung; / Să-mi pui plugu să-mi brăzdez / Unde-o fi crîngu mai des. . .* »[58] Această amenințare cu răzbunarea haiducească scoate în evidență funcția agitatorică a cîntecelor haiducești și, mai ales, marea influență pe care a exercitat-o fenomenul haiduciei asupra țăranilor asupriți. Dar, în varianta pe care o analizăm, amenințarea cu răzbunarea haiducească se îmbină cu cea a răscoalei: « *Să pui plugul să brăzdez / Unde-o fi cîmpul mai des; / Să trag brazda dracului / Din marginea satului / La ușa bogatului !* » Amenințarea cu răzbunarea haiducească și cu cea a răscoalei apare în nenumărate cîntece iobăgești de răzvrătire și în cele haiducești. Iată un asemenea cîntec, intitulat de V. Alecsandri « Doina oltenească » (a Jianului):

Frunză verde măr crețesc,
Stau în drum și mă gîndesc
Ce s-apuc, ce să muncesc,
Piinea să-mi agonisesc,
Copilașii se-mi hrănesc?
Cum ședeam pe gînduri dus
Mă uitai spre munte-n sus
Și mă luai spre apus.
Cînd pe munte mă urcai
Roată-n giuru-mi mă uitai.
Mă uitai în jos spre lunci,
Văzui oameni, muieri, prunci
Cu plugurile la munci.
Ei brăzduiau tot mereu,
Numai pluguleț meu,
L-a-nțelenit Dumnezeu.
Că doi boi ce avusei
De vremi rele-i răpusei
Și de sapă rămăsei.
Tot avutul din bordei
Mi-e pe vatră un cotei
Și-un tăciune stins de tei
Și cenușă-ntr-un ulei.
Am îmblat, am alergat
M-am milcuit, m-am rugat
De sărac și de bogat;
Nici că-n seamă m-au băgat!
Am cerut boi într-un ceas
Ca să-mi ar și eu de-un pas,
Nevoei să nu mă las,
Dar milă n-a mai rămas!
Atunci me-ntorsei și eu
Și zisei în gîndul meu:
« De-ar da bunul Dumnezeu
Să îmble și plugul meu!
Din baltag să-mi fac eu plug,
Pistoalele să le-njug,
Ca să brăzduesc ales
Unde-o fi crîngul mai des;
Să trag brazda dracului
Chiar din culmea dealului
Pînă-n capul satului
Drept ușa bogatului
Și prispa fărtatului! »[59]

[58] Idem, 99.
[59] V. Alecsandri: op. cit., 285—286.

https://biblioteca-digitala.ro

Desigur, acest cîntec iobăgesc de revoltă reflectă două dintre formele de rezistență împotriva asupririi sociale atestate istoric: fuga de pe moșii și « haiducirea ». Aici gîndul răzbunării prin haiducie sau răscoală, la care ajunge țăranul exploatat și care, evident, șovăie, are mai mult un rol de întărire a hotărîrii de a apuca drumul codrului. Chiar tonul atestă acest lucru: « *Atunci mă-ntorsei și eu | Și zisei în gîndul meu: | « De-ar da bunul Dumnezeu | Să umble și plugul meu ! | Din baltag să-mi fac eu plug...* » În varianta analizată mai înainte, deși foarte asemănătoare ca aspecte de viață și chiar ca idei, cu aceasta din urmă, amenințarea cu răscoala sau răzbunarea haiducească este o consecință a hotărîrii deja luate și care se cere înfăptuită, de aici și tonul categoric: « *Dacă nu m-ai ascultat | Ia ascultă ce-am cîntat: | — Foaie verde de susai | O veni luna lui mai | Să mă sui în deal pe plai, | Să-mi fac plug cu zece cai...* » E clar deci, că, deși ambele cîntece dezvoltă aspecte de viață și motive asemănătoare, ambele conținînd metafora răscoalei, ele reflectă, totuși, două atitudini deosebite de luptă și sînt expresii estetice nuanțate ale acestora.

Un alt stadiu, mai evoluat, al conștiinței sociale, al atitudinii de clasă mai clare, întîlnim într-un cîntec de răscoală, intitulat și *Cîntecul pandurului de la 1821*. Cîntecul crește din lirica de răzvrătire tipic iobăgească și haiducească. Vom întîlni motive din ambele variante citate mai înainte: « *Toate plugurile umblă, | Numai pluguleț meu | L-a-nțelenit Dumnezeu ! | Dar o da și Dumnezeu | De-o umbla și plugul meu, | Să trag brazda dracului | La ușa spurcatului...* » După cum se poate vedea, primele versuri redau imaginea « plugului înțelenit » — motiv central în cîntecul lui Jianu, citat mai înainte. Noua creație, însă, nu mai are nevoie decît de o simplă imagine, ce devine, de fapt, un fel de motivare a răscoalei care face obiectul întregului cîntec. Al doilea motiv este metafora propriu-zisă a răscoalei, întîlnită în ambele variante anterioare. Dacă acolo ea servea numai ca mijloc de amenințare, în noul cîntec formează însuși conținutul său. Căci, ceea ce urmează nu este decît dezvoltarea acestui motiv: « *Să trag brazda dracului | La ușa spurcatului; | O brăzduță d-ale sfinte, | Să ție ciocoiul minte; | Să-ți arunc un semănat | Ca sîngele meu udat, | Ploaie. mare, d-apă vie, | Ce sămînța ți-o învie; | Să mi-ți dau un semănat | Cum de mult nu s-a mai dat, | Semănat de potecași, | Să răsară romînași; | Semincioară, d-aia, nene, | Tot cu ochi și cu sprîncene, | Sămînță de plumb, de fier, | Ce mi-ți crește pîn'la cer ! | Mi-am vîndut și cămășoara | Și-mi cumpărai săbioara ! | Pluguleț meu nebun, | Cum te prefăcuși în tun ! | Vezi, așa mai poți ara, | Și mă scapi de angara ! | Nu mai plînge, Măriuță, | Vezi d-Ion și de căsuță | Și de bietele copile, | C-am ajuns în rele zile. | Să nu plîngeți moartea mea, | Că-i pe țară piază rea. | Uite, mergem să arăm, | Țelina să despicăm, | Că avem să semănăm | Voi aveți să ne urmați | Și-nsutit să seceați | Nu plîngeți, nu vă-întristați, | Domnul Tudor e cu noi. | Dumnezeu fie cu voi !* » [60] Noua atitudine de luptă cere exprimarea sentimentelor într-o modalitate poetică corespunzătoare, care de fapt se dezvoltă din cea tradițională. În primul rînd, imaginea răscoalei redată prin prisma țăranului răsculat se dezvoltă din metafora ei, des întîlnită în restul liricii populare. În al doilea rînd, anumite expresii și imagini sînt de asemenea cunoscute: « *Să ție ciocoiul minte* », « *Mi-am vîndut și cămășoara | Și-mi cumpărai*

[60] Flori alese..., 125—126.

https://biblioteca-digitala.ro

săbioara !», « *Şi mă scapi de angara*», « *C-am ajuns în rele zile*» etc. Cea mai mare parte a cîntecului se realizează însă, din punct de vedere stilistic, într-un limbaj alegoric, pînă la o nuanţare apocaliptică des întîlnită în cîntecele de răscoală: « *Uite mergem să arăm / Ţelina să despicăm, / Că avem să semănăm*». Plecînd de la motivele din cîntecele de răzvrătire, cîntecul acesta ne dezvăluie conştiinţa ţăranului răsculat în ceea ce priveşte necesitatea luptei împotriva asupritorilor sociali: « *Nu mai plînge, Măriuţă, / Vezi d-Ion şi de căsuţă / Şi de bietele copile, / C-am ajuns în rele zile. / Să nu plîngeţi moartea mea, / Că-i pe ţară piază rea*». Totodată, este exprimată încrederea în victoria poporului, realizată fie de către cei răsculaţi acum, fie de către urmaşii acestora: « *Uite, mergem să arăm, / Ţelina să despicăm, / Că avem să semănăm / Voi aveţi să ne urmaţi / Şi-nsutit să seceraţi*».

Fiecare din cele trei cîntece analizate în ultima parte a demonstraţiei noastre face parte din cîte un grup de variante cu anumite caracteristici de conţinut distincte în bună măsură. Aşa, de pildă, deşi în ultimele două cîntece întîlnim, printre altele, îmbinarea a două motive centrale: motivul « plugul înţelenit» şi motivul « metaforei răscoalei», ele reflectă două forme de luptă deosebite, corespunzînd la două stadii distincte în evoluţia ideologică a ţărănimii noastre răzvrătite: haiducului şi ţăranului răsculat. Într-un cîntec *(Doina lui Jianu)* motivul « metaforei răscoalei» se grefează pe atitudinea tipică a ţăranului nemulţumit, hotărît a se haiduci, în celălalt însă *(Cîntecul Pandurului de la 1821)* motivul respectiv face obiectul propriu-zis al atitudinii dominante ce se exprimă în cîntec. Aceasta duce şi la consecinţe estetice. Din punct de vedere structural, în primul cîntec găsim o simplă îmbinare, logică din punct de vedere ideistic, a unor motive lirice deosebite, în cadrul cărora metafora răscoalei reţine atenţia în mod special ca imagine artistică, pe cînd în cel de al doilea cîntec avem de-a face cu o dezvoltare a metaforei, transformîndu-se, pe planul alegoriei, în descrierea răscoalei, iar celălalt motiv cu care se îmbină rămîne, pe planul iniţial, secundar, ca o simplă motivare a atitudinii pe care o dezvoltă metafora ca atare.

Iată, aşadar, cum această demonstraţie ne dovedeşte că în procesul de creaţie lirică îmbinarea de motive diferite este prin excelenţă un specific al acestuia, datorită mobilităţii cu care atitudinile şi stările sufleteşti evoluează de la o realitate socială la alta. În acest fel, evoluţia istorică a creaţiei lirice apare în mod firesc ca o reacţie în lanţ, cerută de necesitatea adaptării ei noilor realităţi sociale. Prin aceasta, evoluţia conştiinţei sociale — deci şi realitatea istorică — poate fi urmărită în liniile ei generale în deplină cunoaştere. Cu toate acestea, nu se poate afirma că această evoluţie este reflectată în linie dreaptă. Dimpotrivă, cercetarea evoluţiei liricii populare, în raport cu evoluţia istorică, dovedeşte că există un proces de reflectare sinuos, cu suişuri şi coborîşuri, cu explozii şi mocniri. Dar ceea ce se impune în această urmărire a evoluţiei creaţiei lirice este certa evoluţie a conştiinţei sociale, care poate fi urmărită în orice categorie tematică a liricii noastre populare, în special în lirica ce dezvoltă o tematică socială. Tocmai această evoluţie a conştiinţei sociale ne-a înlesnit să relevăm felul cum se reflectă lupta poporului împotriva oprimării sociale în lirica noastră tradiţională. După cum s-a putut vedea din analiza întreprinsă în întreaga noastră lucrare, am constatat că formele acestei lupte, consemnate şi de istorie, se transpun artistic prin evoluţia atitudinii omului

https://biblioteca-digitala.ro

din popor în raport cu stadiul de evoluţie a conştiinţei sociale, dar pentru înţelegerea felului în care a evoluat atitudinea omului din popor, criteriul istoricităţii a fost principiul director în cercetarea noastră.

КАК ОТРАЖАЕТСЯ БОРЬБА ПРОТИВ СОЦИАЛЬНОГО УГНЕТЕНИЯ В НАРОДНОЙ ЛИРИКЕ

Автор этой работы хочет показать, как отражаются отдельные аспекты борьбы против социального угнетения в румынской народной лирике, которую он рассматривает, как исторический процесс. При этом автор прослеживает рост социальной сознательности масс.

Первая часть работы содержит ряд частичных демонстраций, поддержанных обстоятельными побочными комментариями, взятыми из самых показательных с идейно-художественной точки зрения примеров. Замечания общего характера касаются установления социально-исторических обстоятельств поэтической антитезы между идиллической свободой пастуха и тяжелым порабощением крестьянина и прослеживания эволюции позиции — от простой констатации бедственного положения вплоть до протеста и активного возмущения. Автор остерегается от изложения фактов в линейно-демонстративном потоке, характерном для механического отображения в искусстве определенных социально-исторических отношений; он приводит свои аргументы с учетом жанровой специфики народной лирики, как непосредственного выражения чувств, позиции и чаяний человека из народа. С этой точки зрения румынская народная лирика, какой она сохранилас до наших дней в качестве результата долголетних преобразований, раскрывает, во-первых, *практическую позицию борьбы*, занятую угнетенными массами против феодально-капиталистической эксплуатации. Народная лирика является поэтической конкретизацией различных форм сопротивления социальному угнетению, о которых говорит и история: неподчинение в работе, бегство из поместий, гайдучество, восстание. Будучи выражением глубоких душевных переживаний, борьба против социального угнетения, отображенная в народной лирике, раскрывает, во-вторых, и отмечаемую стереотипными поэтическими формами *эмоционально-аналитическую позицию*, особенно ярко проступающую в моменты изменений позиций, перехода от низшей формы борьбы к высшей ее форме.

Румынская народная лирика отражает, в третьих, *позицию философского раздумья* в отношении прошлого социального угнетения, специфическую для мировоззрения и жизни людей из народа. Такие раздумья касаются главным образом судьбы и счастья. Далеко не будучи отражением так называемой фаталистической концепции румынского народа — как пытались это изобразить некоторые буржуазные фольклористы прошлых времен, — эти философские раздумья о тяжелой судьбе фактически являются продуктом конкретного социального положения. Здесь можно проследить ту же эволюцию социальной сознательности — от констатации до протеста и возмущения.

Во второй части работы автор на ряде вариантов двух мотивов народной лирики проверяет замечания общего порядка, данные в первой части.

Из этого анализа следует что:

1. Изменения функций, которые претерпевает в своей эволюции каждый прослеживаемый мотив в каждом типе варианта, являются прямым следствием определенной стадии эволюции социального сознания. Так, первый мотив развивается от вариантов с идиллическим описанием природы и пастушеской жизни до таких, в которых отражаются аспекты социальной жизни вплоть до выражения протеста против социальной несправедливости.

2. Изменение функции ведет за собой и перемены в структуре, сочетание различных мотивов, что порождает новые, самостоятельные произведения. Все это в обязательном порядке требует новых образов и новых способов поэтического выражения.

3. Поскольку народная лирика является выражением самой актуальной современности, эволюцию социального сознания в соотношении с позицией человека из народа, как выражения конкретной социально-исторической действительности, можно успешно проследить только при условии тщательного освещения исторической эволюции мотивов в народной лирике.

https://biblioteca-digitala.ro

THE STRUGGLE AGAINST SOCIAL OPPRESSION REFLECTED IN FOLK-LYRIC

The author conceived his study as a critical survey of certain aspects of the struggle against social oppression as reflected in our folk-lyric, envisaged as an historical process following the increasing degree of social consciousness developed in the mass of the people.

The first part of the article contains a number of general considerations and comments emerging from the analysis of some folklore items of relevant artistic and ideological significance. These general observations refer to the establishment of the social-historical circumstances leading to the political antithesis: the idyllic freedom of the shepherd and the crushing serfdom of the exploited peasant; likewise, the evolution of man's attitude from a passive description of the peasant's misery to his expression of protest and active revolt. In Rumanian folk-lyric the verses are not a mere mechanical transposition in art of the social-historical realities, but, in accordance with the specific trait of this genus, express also the feelings, attitudes and aspirations of the people. From this point of view, our folk-lyric, such as it has come down to us, subject to numberless changes, reveals in the first place the *practical attitude* of the oppressed, struggling against feudal and capitalist exploitation. The verses are a poetical concretization of the same forms of resistance as those recorded in historical documents, such as: insubordination and refusal to work, flight from the estate, outlawry, rebellion. Since the struggle against tyranny, is also the expression of an intense reaction of feeling, an *analytic-sentimental attitude* is also manifest in folk-lyric, especially when a change of attitude occurs, such as in the periods of transition from an inferior to a higher form of struggle, rendered in poetry by a number of stereotype patterns.

Our folk-lyric exhibits also a third, *meditative philosophical attitude*, proper to the conception. of life and Weltanschaung of the people, encountered especially in the songs about fate and luck. Far from being an illustration of a socalled fatalist conception — as some bourgeois folklorists attempted to assert in the past — the Rumanian people's philosophic meditations on his cruel « fate » are really the product of a definite social reality, and reflect, as pointed above, the same evolution of man's social consciousness from passive description of his life to a protest and revolt against his fate.

In the second part of the article, the author verifies the general observations enounced at the beginning, by a cross-sectional review of our folk-lyric, following up the qualitative ideological development of two lyrical motifs in a series of variants from which the following conclusions have been drawn:

1. The functional changes occurring in the evolution of the motif, analysed in every type of variant, are the direct consequence of a particular stage in the evolution of the people's social consciousness. Thus the first motif passes from variants describing nature, and associated with pastoral life, to variants mirroring aspects of social life or even protests against social injustice.

2. The change in function calls forth a change in structure, with combinations of various motifs conducive to novel forms of creation. Such a transformation necessarily implies new images and original modalities of poetic rendering.

3. Since folk-lyric is a perfect expression of contemporary social-historical realities, the evolution of the attitude and social awareness of the people can be recorded with all its implications by following up the historical evolution of the motifs prevalent in folk-lyric.

https://biblioteca-digitala.ro

LOCUL JOCURILOR FECIOREŞTI ÎN REPERTORIUL CONTEMPORAN DE DANSURI POPULARE*

CONSTANTIN COSTEA

În folclorul coregrafic romînesc jocurile fecioreşti, prin trăsăturile lor comune, formează o categorie aparte. Ele sînt jocuri bărbăteşti, cu caracter de virtuozitate şi au o largă răspîndire pe aproape tot cuprinsul Transilvaniei unde găsim tipuri diverse şi variate sub diferite nume ca: Fecioreasca, Bărbuncul, Rarul, Haidăul, De băţ, De ponturi, Sărita etc.

Aceste jocuri, de o impresionantă bogăţie şi frumuseţe, constituie un material deosebit de valoros, fiind una din sursele de inspiraţie pentru arta dansului din ţara noastră. Artiştii coregrafi folosesc acest material în mod curent în producţiile lor artistice, în repertoriile marilor ansambluri şi ale echipelor artistice de amatori, « Jocurile fecioreşti » ocupînd un loc de frunte. În acelaşi timp aceste jocuri constituie un interesant obiect de cercetare ştiinţifică. Institutul de etnografie şi folclor a făcut cercetări şi culegeri în unele centre din zonele de răspîndire a acestora. Autorul se ocupă cu studierea acestor jocuri din anul 1953 şi a întocmit o clasificare a lor pe baza elementelor de structură [1].

În cele ce urmează facem o prezentare succintă a caracteristicilor acestor jocuri, abordînd unele probleme legate de poziţia lor actuală în cadrul repertoriului general al folclorului coregrafic romînesc.

Caracteristicile jocurilor fecioreşti. Jocurile fecioreşti, în toată complexitatea şi bogăţia lor, le întîlnim în Transilvania şi sînt executate de bărbaţi (feciori, oameni maturi şi chiar bătrîni), constituind expresia vie, plastică a unui bogat conţinut de idei şi sentimente.

Cercetînd aceste jocuri pe generaţii am observat că interpretarea lor ne apare diferită, că puterea de expresivitate evoluează o dată cu vîrsta. Jocul feciorilor este rapid, exprimă mîndrie dublată de o notă de lirism, dar are o oarecare stîngăcie în execuţie. La jucătorii între 25 şi 40 de ani jocul apare în toată complexitatea lui, mişcările sînt atletice, chiar acrobatice, precise, jocul străluceşte atît ca abilitate

---

* Referat susţinut la a 15-a conferinţă anuală a Consiliului Internaţional de Muzică Populară. Gottwaldov, 14—20 iulie, 1962.

[1] Vezi Constantin Costea: Jocuri fecioreşti din Ardeal. Ed. Muzicală, Bucureşti, 1961.

https://biblioteca-digitala.ro

cît și ca expresivitate. Forța mijloacelor de expresie este legată de evoluția spre maturitate a jucătorilor. Bătrînii joacă la nunți, cînd sînt în plină voie bună, jocul lor este mai potolit, pierde din forță, dar impresionează prin finețea și subtilitatea execuțiilor tehnice.

Jocurile fecioresti prin complexitatea lor nu au putut fi practicate în egală măsură de către toți bărbații și au constituit apanajul bunilor jucători. Practicarea lor a dus totdeauna la o selecție mai mică sau mai mare a jucătorilor, instituind o ierarhie în rîndul lor.

Caracterul solistic al acestor jocuri se manifestă mai puternic în anumite ocazii: la nunți, la petreceri restrînse unde sînt executate individual sub formă de întrecere. În același timp, aceste jocuri au căpătat un caracter colectiv, oarecum organizat la jocul obișnuit de duminică și în cadrul cetelor de feciori (la sărbătorile de iarnă); în ultimul timp activitatea căminelor culturale influențează și desăvîrșește această organizare a lor.

Analizînd elementele de structură ale materialului cules, am putut să constatăm principalele caracteristici ale acestei categorii de jocuri:

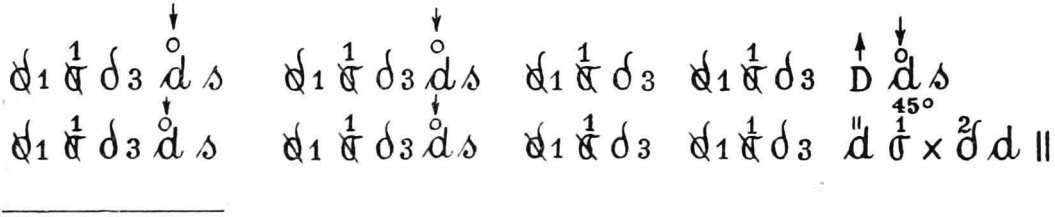
a. În toate aceste jocuri, din cauza complexității mișcărilor, dansatorii nu sînt prinși unul de celălalt. În general sînt dispuși în coloană, semicerc sau repartizați liber în spațiul de joc. Faptul că nu se țin de mîini dă posibilitatea fiecărui individ să acționeze mai independent, chiar în cazul unei execuții simultane.

b. Jocurile fecioresti sînt jocuri de mare virtuozitate în care plastica mișcării și ritmul se îmbină armonios. Cuprind mișcări atletice, la care ia parte întreg corpul dansatorilor, ca: sărituri, flexiuni, arcuiri, bătăi în pinteni [2].

Caracteristica lor principală, ce le diferențiază de alte jocuri din țara noastră, o constituie tehnica de lovire cu palmele pe segmentele picioarelor [3].

c. Principiile de construcție coregrafică a acestor jocuri sînt identice. Un joc fecioresc în totalitatea lui nu are o formă fixă. Dar toate jocurile fecioresti sînt alcătuite din unități coregrafice stabile pe care noi le-am numit ponturi, iar succesiunea lor în cadrul jocului depinde de inspirația jucătorului. Aceste ponturi sînt unități coregrafice ce exprimă idei coregrafice și corespund metric frazelor muzicale. Ponturile sînt legate între ele prin unități coregrafice intermediare alcătuite din mișcări mai simple ce corespund unei necesități fiziologice de odihnă după o serie de mișcări atletice. La rîndul lor, ponturile sînt formate din unități coregrafice mai mici pe care le-am numit figuri și motive.

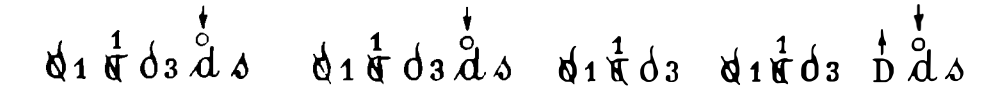
Pont



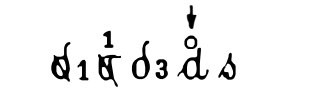
[2] C. Costea, lucr. cit., foto 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14.
[3] Idem, foto 15—38.

https://biblioteca-digitala.ro

Figură



Motiv



În exemplul nostru pontul are două figuri A + A′
Figura = trei motive a + a + b
Pontul = A = a + a + b + A′ = a + a + b′

— Analiza de structură a materialului cules ne-a arătat că există un fond de mișcări comune ce stau la baza construcției coregrafice a jocurilor feciorești și ne-a permis să stabilim conturul întregii categorii de jocuri.

— Categoria de jocuri feciorești cuprinde mai multe tipuri ce au, la rîndul lor, elemente ce le deosebesc unele de altele.

— Diferența între tipuri nu este determinată de schimbarea substanțială a mișcărilor, ci de frecvența anumitor mișcări în cadrul fiecărui tip de joc fecioresc, de corelația diversă a elementelor de structură, de felul cum se rezolvă ideea coregrafică (motivele finale) de viteză, de amplitudinea mișcărilor și de maniera de execuție.

Pe baza elementelor de structură am încercat să justificăm ideea existenței mai multor tipuri de joc fecioresc[4].

Patru din aceste tipuri și zone sînt:

1. Fecioreasca—răspîndit în sudul Transilvaniei.
2. Bărbuncul — răspîndit în nord-estul cîmpiei Transilvaniei.
3. De ponturi — răspîndit în sud-vestul cîmpiei Transilvaniei.
4. Haidăul — răspîndit în zona Mureșului mijlociu.

Ariile de răspîndire a tipurilor nu sînt zone precis limitate, ci prezintă interferențe, fenomen ce caracterizează în general întreaga creație folclorică.

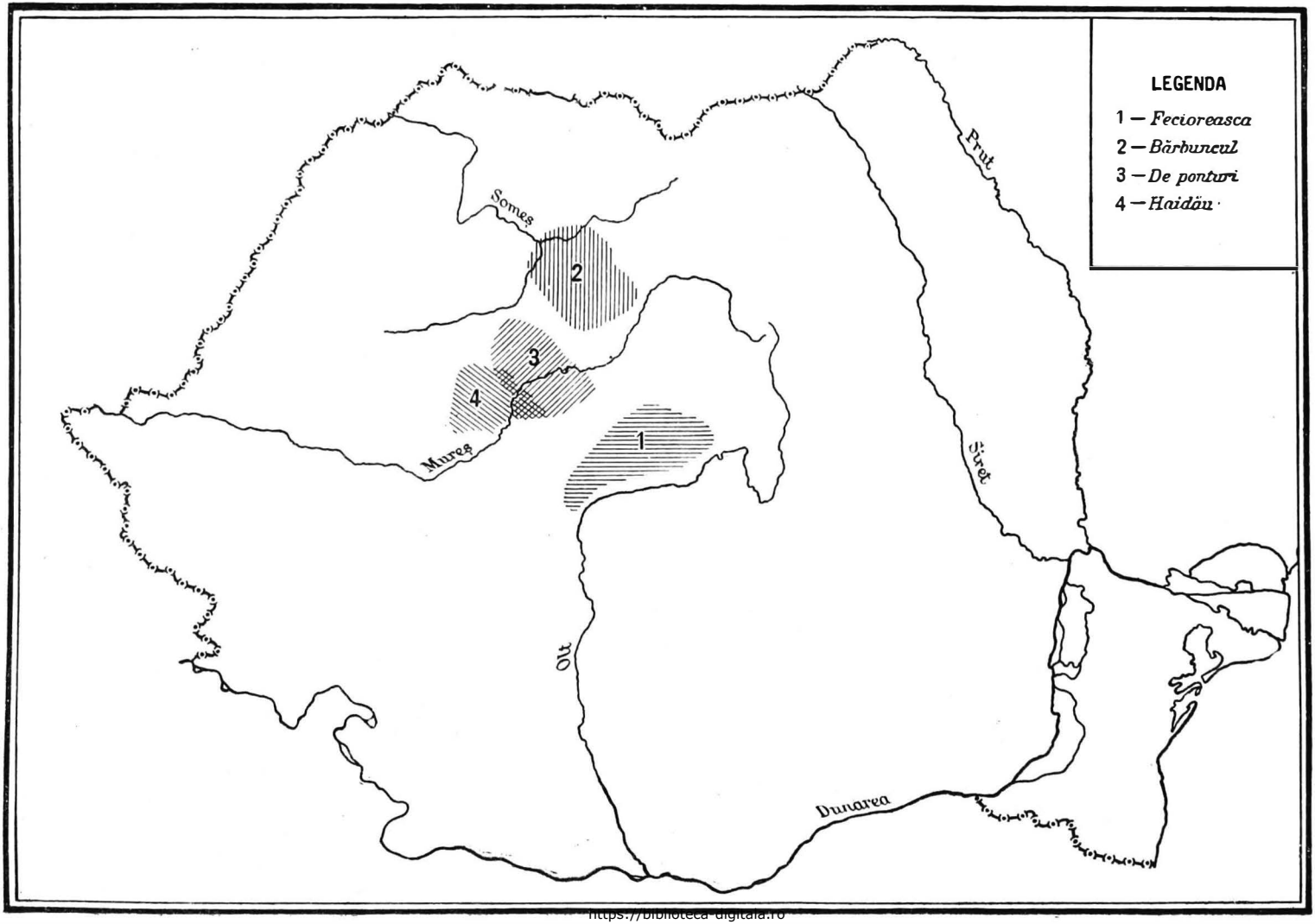
Evoluția actuală și poziția jocurilor feciorești în repertoriul general. Trecutul istoric al acestor jocuri ne este prea puțin cunoscut, documentele care le menționează cuprind diferite mențiuni și însemnări făcute de călători străini care ne-au vizitat țara — descrieri sumare a cîtorva elemente ce constituie abia o schiță a ceea ce înțelegem noi azi prin joc fecioresc. Ele ne spun, însă, că această manifestare a folclorului coregrafic romînesc are o vîrstă apreciabilă. Bogăția și expresivitatea acestor jocuri, complexitatea mișcărilor, armonia perfectă între ritm și plastica mișcării ne conving că acestea nu s-au putut căpăta și șlefui decît într-un timp foarte îndelungat, în sute de ani.

Studiind jocul fecioresc din zilele noastre observăm elemente care ne arată că apariția tipurilor nu s-a produs concomitent și că evoluția lor nu a fost aceeași. Folosind aceste elemente ne putem permite unele ipoteze.

[4] Analiza detaliată și concluziile constituie obiectul părții I-a a volumului: Jocuri feciorești din Ardeal. Ed. Muzicală, București, 1961.

https://biblioteca-digitala.ro

ZONELE DE RĂSPÎNDIRE A CELOR PATRU TIPURI DE JOC FECIORESC



https://biblioteca-digitala.ro

În jocurile fecioreşti se pare că stratul cel mai vechi îl reprezintă acela în care jucătorii folosesc drept sprijin bîta (sau partenera de joc) — în cazul nostru Haidăul (De băţ) din zona Mureşului mijlociu. Aceste jocuri însumează unele elemente de mişcare apropiate de cele descrise în cele mai vechi documente, sub denumirea de jocuri haiduceşti sau ciobăneşti ori călușereşti. Aceste elemente de mișcare sînt: sărituri, flexiuni adînci, sucituri de picioare. Bătăile cu palma prezintă cea mai mică frecvenţă şi par a nu fi elementul principal.

După unele aparenţe, bătăile cu palmele pe picioare nu au constituit la început caracteristica principală. Aceste mișcări credem că s-au impus mai tîrziu. Fără să dăm o interpretare vulgarizatoare, ştim din practica coregrafică că unele elemente ale costumului (mai ales încălţămintea) influenţează frecvenţa anumitor mișcări în cadrul dansului. În acest sens ponderea bătăilor cu palmele în ansamblul de mișcări din jocurile fecioreşti credem că trebuie legată de apariţia cizmei ca element al portului popular. Folosirea bîtei ar putea să sugereze ideea că aceste jocuri au fost practicate de păstori.

Aceste jocuri au fost consemnate încă din perioada feudală, dar pot fi şi mai vechi. S-ar putea să fi existat cîndva o legătură între aceste jocuri şi cele călușereşti.

Din cele patru tipuri de joc fecioresc pe care le prezentăm, « De ponturi », răspîndit în sud-vestul cîmpiei Transilvaniei, pare a fi cel mai nou. Cu aspect unitar, el ne apare ca un tip de joc intermediar, avînd la bază unele elemente din Haidău, împrumutînd în acelaşi timp altele din Feciorească făgărăşeană. Actualmente se află în plină dezvoltare şi tinde din ce în ce mai mult să ia locul Haidăului.

Elemente asemănătoare jocurilor fecioreşti din Transilvania găsim atît în Europa centrală cît şi la ucraineni şi ruşi.

Evoluţia unor jocuri în perioada ultimilor o sută de ani nu poate fi reprezentată printr-o linie continuă. În cercetările noastre am putut constata că între două generaţii mai îndepărtate există generaţii intermediare al căror joc fecioresc este mai puţin expresiv sau aproape nepracticat. Rezultă că au fost perioade de înflorire şi perioade de stagnare. Anii celor două războaie mondiale constituie epoci de criză, datorită plecării masive a bărbaţilor în război, ceea ce a produs o stagnare în evoluţia normală a vieţii jocului.

Studiind jocurile fecioreşti în zilele noastre constatăm că ele se supun legilor generale ale folclorului, de continuă transformare. Dar această transformare capătă forme variate, diferite, şi nu în egală măsură peste tot. Aceste jocuri, împreună cu jocurile de perechi, s-au legat în cicluri. Azi, în unele zone, ciclurile se sparg şi se manifestă o pondere a jocurilor de perechi, şi anume a jocurilor de învîrtit, în anumite prilejuri. Asistăm la naşterea unor forme *noi* de exprimare în cadrul dansului. Astfel trebuie să subliniem că pătrunderea elementelor de joc fecioresc în jocurile de perechi devine tot mai frecventă. Jocul fecioresc se îmbină cu jocurile de perechi şi bineînţeles că în aceste combinaţii intră numai fragmente, numai figuri, care pot să se lege armonios cu elementele jocurilor de perechi. Astfel se dezvoltă un joc nou, un joc mai complex, care trebuie să răspundă necesităţilor contemporane de exprimare. În acelaşi timp jocul fecioresc rămîne un joc de sine stătător: în unele cazuri fiind apanajul bunilor jucători.

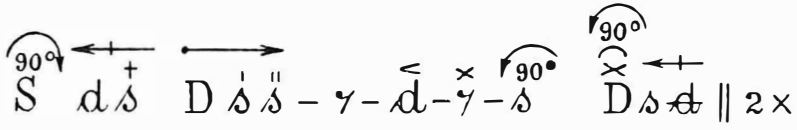
Concursurile periodice ale echipelor artistice de amatori au stimulat totdeauna procesul de creaţie. Pe lîngă faptul că s-au creat figuri noi şi s-au perfecţionat în permanenţă execuţiile tehnice, a crescut şi numărul celor care le practică.

https://biblioteca-digitala.ro

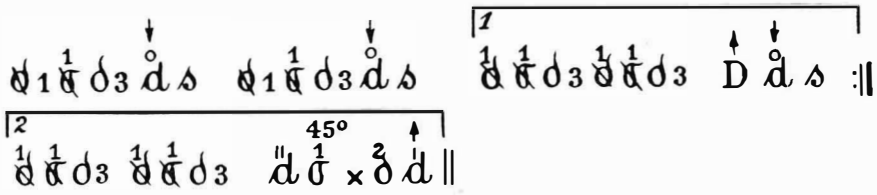
Jocurile fecioreşti şi-au păstrat vitalitatea de-a lungul timpului — aceasta confirmă originea lor autohtonă — constituind totodată una din formele de exprimare a folclorului coregrafic romînesc contemporan.

FECIOREASCA — Transilvania de sud

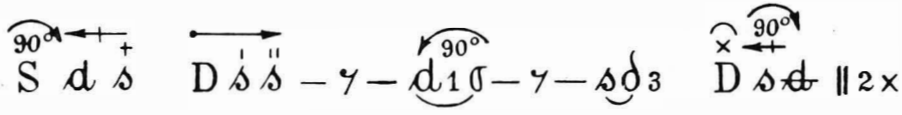
I 1) **Plimbare** — com. Viştea de jos, rn. Făgăraş, reg. Braşov



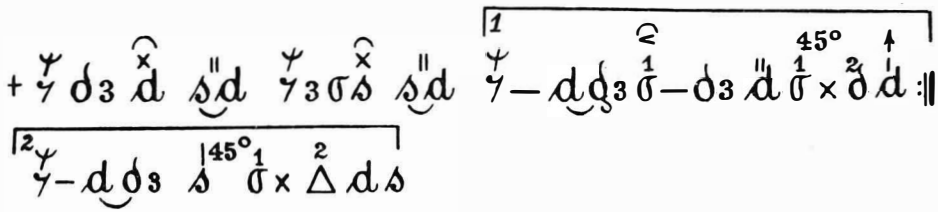
2) **Pont** — com. Boholţ, rn. Făgăraş, reg. Braşov



I 1) **Plimbare** — com. Viştea de jos, rn. Făgăraş, reg. Braşov



2) **Pont** — com. Viştea de jos, rn. Făgăraş, reg. Braşov

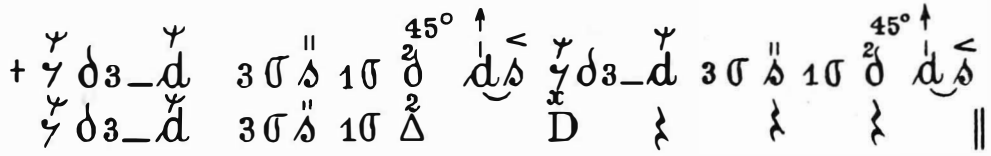


BĂRBUNCUL — Nord-estul cîmpiei Transilvaniei

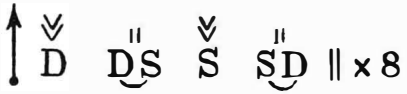
I 1) **Plimbare** — com. Sălcuţa, rn. Bistriţa, reg. Cluj

https://biblioteca-digitala.ro

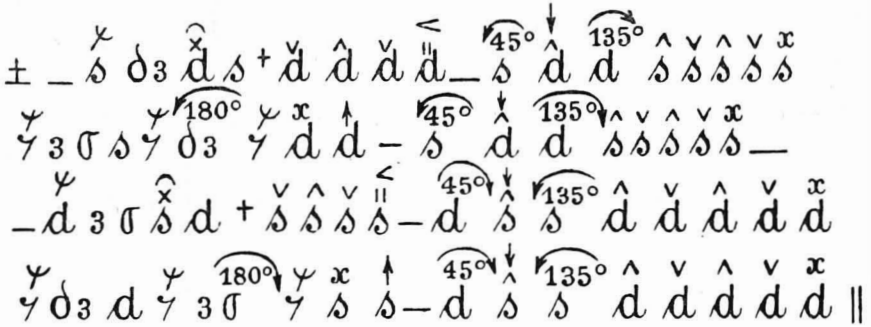
2) **Pont** — com. Sălcuța, rn. Bistrița, reg. Cluj



II 1) **Plimbare** — com. Sălcuța, rn. Bistrița, reg. Cluj

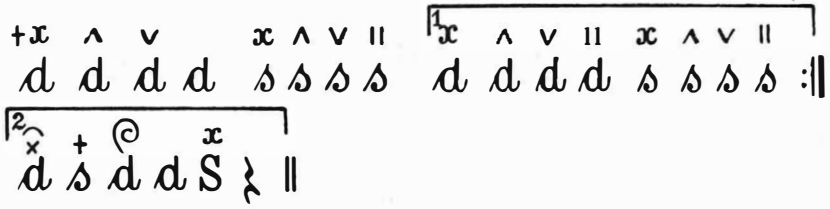


2) **Pont** — com. Sălcuța, rn. Bistrița, reg. Cluj

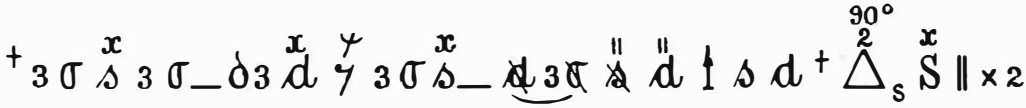


DE PONTURI — Sud-vestul cîmpiei Transilvaniei

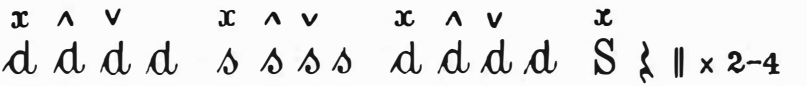
I 1) **Introducere** — com. Lechința, Iernut, rn. Luduș, reg. Mureș A. M.



2) **Pont** — com. Căpîlna de jos, Jidvei, rn. Tîrnăveni, reg. Mureș A.M.

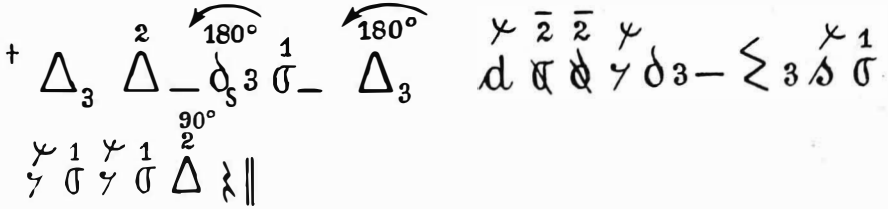


II 1) **Introducere** — com. Șeulia, rn. Luduș, reg. Mureș A.M.



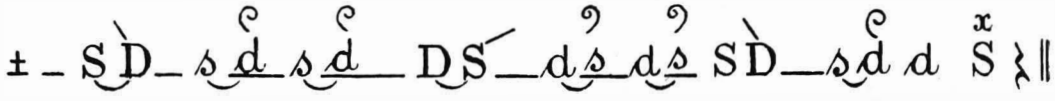
https://biblioteca-digitala.ro

2) **Pont** — com. Șeulia, rn. Luduș, reg. Mureș A.M.

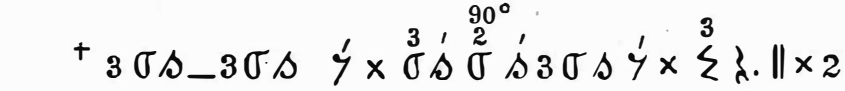


HAIDĂUL — Mureșul mijlociu

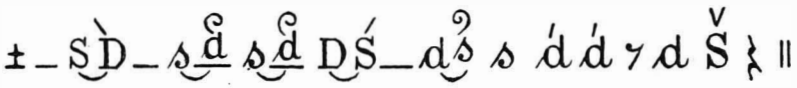
I 1) **Introducere** — com. Aiudul de Sus, rn. Aiud, reg. Cluj



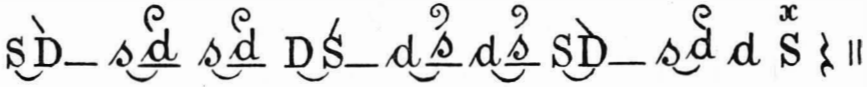
2) **Pont** — com. Aiudul de Sus, rn. Aiud, reg. Cluj



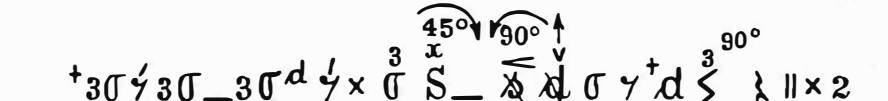
3) **Încheiere** — com. Aiudul de Sus, rn. Aiud, reg. Cluj



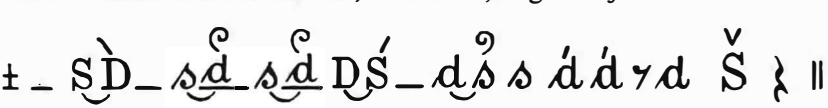
II 1) **Introducere** — com. Aiudul de Sus, rn. Aiud, reg. Cluj



2) **Pont** — com. Aiudul de Sus, rn. Aiud, reg. Cluj



3) **Încheiere** — com. Aiudul de Sus, rn. Aiud, reg. Cluj



Pentru melodiile de joc vezi, C. Costea: Jocuri feciorești din Ardeal. Ed. Muzicală, Buc., 1961, 161—166.

https://biblioteca-digitala.ro

МЕСТО МОЛОДЕЦКИХ ПЛЯСОК В СОВРЕМЕННОМ НАРОДНОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ

В румынском хореографическом фольклоре молодецкие пляски образуют по своим общим признакам отдельную категорию. Это — мужские пляски, отличающиеся большой виртуозностью. Они широко бытуют на всей Трансильванской территории, где можно встретить различные варианты, носящие самые разнообразные названия.

Автор дает краткое представление о характерных чертах этих плясок, освещая также некоторые вопросы, связанные с их положением в общем репертуаре румынского хореографического фольклора. На основе структурных элементов автор доказывает в первой части своей статьи, что имеется несколько типов молодецкой пляски.

Это:

1. *Фечиоряска*, бытующая на юге Трансильвании;
2. *Барбунк* — на северо-востоке Трансильванской низменности;
3. *Де понтурь* — на юго-западе Трансильванской низменности;
4. *Хайдэул* — бытующая в районе среднего течения Муреша.

Во второй половине работы делается попытка осветить историческую эволюцию этих плясок, а также установить их положение в современном репертуаре. Свидетельства о бытовании этих плясок можно найти в документах феодальной эпохи, но они могут быть еще более давними. По-видимому, когда-то была связь между этими плясками и плясками калушаров.

При изучении современной молодецкой пляски можно заметить элементы, доказывающие, что возникновение типов происходило не одновременно и эволюция была неодинаковой. В наши дни молодецкие пляски, подчиняясь общим законам эволюции фольклора, претерпевают непрерывные изменения. Они сохранили свою жизнеспособность на протяжении долгих лет, что подтверждает их местное происхождение, и в то же время являются одной из выразительных форм современного румынского хореографического фольклора.

SWAIN DANCES IN THE CONTEMPORARY REPERTORY OF RUMANIAN FOKK-DANCES

The swain dances represent by their common traits a distinct category in Rumanian choreographic folklore. They are men's virtuosity dances — of various types, with variants bearing different names — widely practised all over Transylvania.

The author gives a brief survey of the characteristic features of the dances, touching a number of problems relating to the present position of these dances within the general framework of Rumanian folk-choreography.

In the first part of the paper, the author analyzes the structural elements of the dances, demonstrating the existence of several types of swain dances, encountered in various parts of the country. 1. *Fecioreasca* — performed in Southern Transylvania; 2. *Bărbuncul* (Verbunko) — in the North-eastern area of the Transylvanian plain; 3) *Pe ponturi* practised in the South-western area of the Transylvanian plain; and 4) *Haidăul* — in the Middle Muresh region.

The second part of the article outlines the historical evolution of these dances and their present position in the contemporary Rumanian folk-dance repertory. These dances, recorded in documents dating back to the feudal period, are most likely of far older date. There originally appears to have been a common source and a definite kinship between the « swain » dances and the « calușar » (morris) dances.

The study of the swain dances of today reveals certain features proving that the various types did not come into existence in the same period and that their evolution did not progress on the same lines.

The Rumanian swain dances today are undergoing a constant transformation, in keeping with the general laws of evolution of folklore. They have however preserved their specific vitality along the centuries, thereby confirming both their remote autochtonous origin and their validity as one of the representative specimens of contemporary Rumanian coreographic folklore.

https://biblioteca-digitala.ro

TOT PE VALE ȘI PE GRUI...

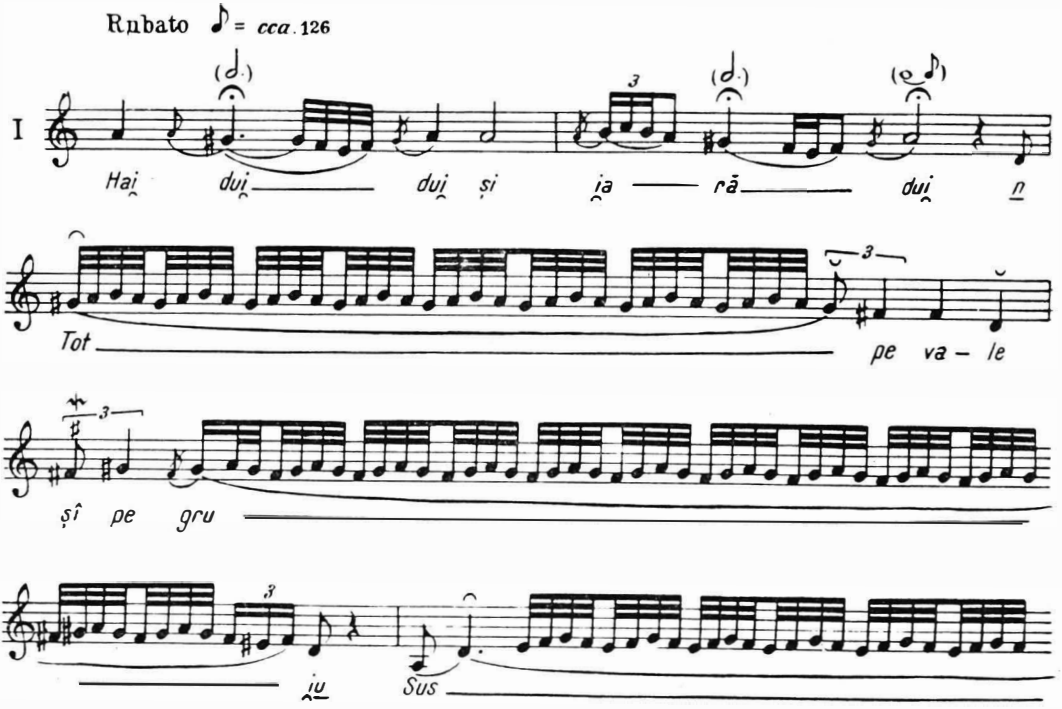
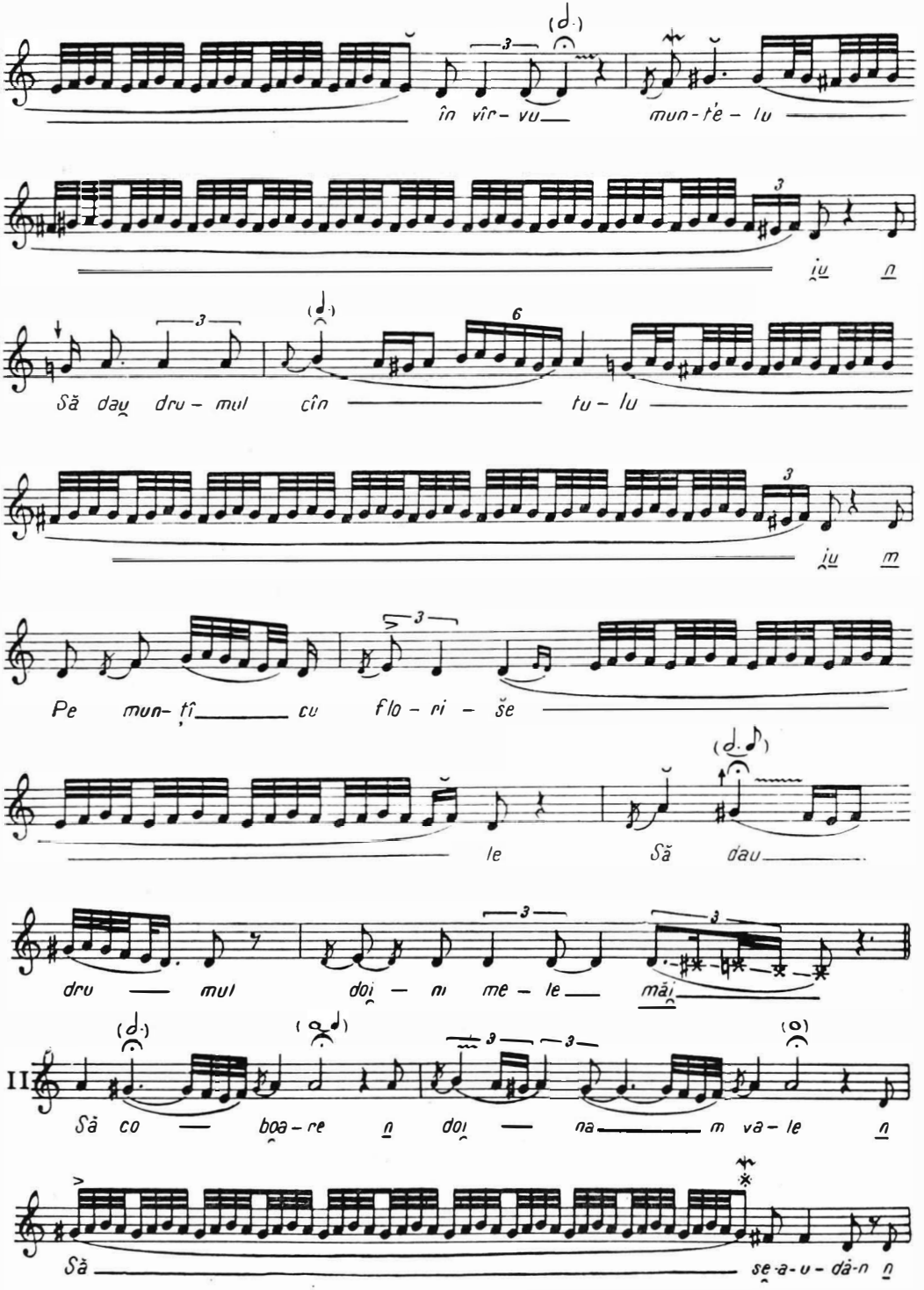
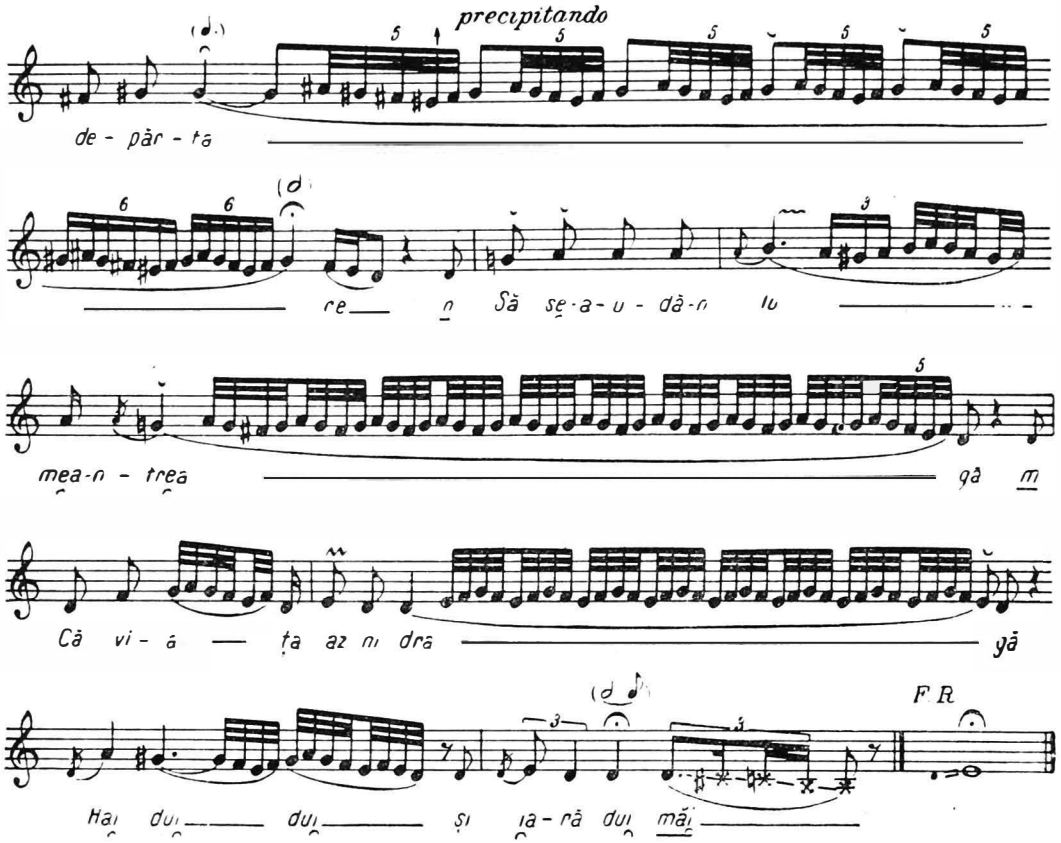
Un cîntec nou al Mărioarei Precup din Leșu-Năsăud

GOTTFRIED HABENICHT

Cercetarea de teren efectuată în Năsăud în vara anului 1962 ne-a prilejuit în satul Leșu contactul cu un text nou deosebit de realizat și pe care-l redăm în cele ce urmează împreună cu melodia pe care s-a cîntat:

Culeg. *G. Habenicht*, 27 VI 1962
Tr. *G. Habenicht*, 1962

Leșu, rn. Năsăud, reg. Cluj
Inf. *Mărioara Precup*, 20 ani

Doină (cu text nou): **TOT PE VALE ȘI PE GRUI**

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

(cîntat) *Haı duı duı şi ıară duı*
n *Tot pe vale şî pe gruıu*
Sus în vîrvu munt'eluıu
n *Să daų drumul cînteluıu*
5 m *Pe munţî cu florişele*
Să dau drumul doıni mele, măı
Să cobọare(n) *doına-m vale*
n *Să sẹ-audă-n*(n) *depărtare*
n *Să sẹ-audă-n lumẹa-ntrẹagă*
10 m *Că viaţa az ni dragă*
Haı duı duı şi ıară duı, măı

Cîntăreaţa de la care am înregistrat piesa de faţă pe bandă de magnetofon, Mărioara Precup, este fiica cunoscutei interprete populare Maria Precup din Leşu. La fel ca şi mama ei, Mărioara Precup are o voce frumoasă şi o tehnică de cîntare deosebită care şi-a găsit deseori aprecierea la concursurile echipelor artistice de amatori. (Mărioara Precup a ajuns pînă la faza pe ţară a concursului de selecţionare în vederea Festivalului de la Helsinki. Cu această ocazie a cîntat şi cîntecul de faţă). Multe piese din repertoriu cît şi stilul de interpretare, le deţine de la mama ei.

Piesa de faţă a fost creată de Mărioara Precup cu un an în urmă, la îndemnul profesorului Jarda de la Cluj, îndrumătorul principal al artiştilor amatori din Leşu [1].

Textul piesei este strîns legat de tradiţie, doar concluzia care reiese atît de firesc din versurile anterioare arată viziunea vieţii omului de azi. Concluzia nu înşiră o serie de realizări ale constructorilor unei vieţi noi: totuşi acestea sînt exprimate în mod poetic în acest singur vers. Legătura cu tradiţia s-a realizat din punct de vedere formal prin adaptarea unui text de doină haiducească, pe care l-a învăţat de la mama ei şi care se găseşte în arhiva Institutului,

[1] Vezi adnotarea de pe fişa de text.

https://biblioteca-digitala.ro

înregistrat fiind atît de la mamă [2] cît şi de la fiică[3]. Redăm începutul textului după înregistrarea făcută de la Maria Precup:

Hai dui dui . . .
Tot pe vale şi pe grui
Îi plaiu voinicului
In mijlocul codrului
La fintîna corbului··· etc.

Evident, o identitate nu se poate stabili decît între primele două versuri; totuşi, eliminînd elementul haiducesc, Mărioara Precup a reţinut din textul mult mai lung al mamei sale elementul descriptiv al naturii, pe care l-a exprimat într-o formă voit mai concisă [4]. Acesteia i s-a adăugat mai apoi versul-concluzie despre care am vorbit mai sus: versul « Hai dui . . . », care începe piesa şi o şi încheie.

Mărioara Precup

★

Cîntat fiind pe o melodie de doină, cu acel suflu larg caracteristic zonei Năsăudului [5], s-a înregistrat în 1935 de la Maria Precup cîntecul bătrînesc « Colo sus pe munte verde », balada fetei răpite de turcii cotropitori [6]. Cu 20 de ani mai tîrziu, în 1955, se culege de la aceeaşi informatoare aceeaşi piesă, puţin variată [7], publicată mai apoi de C. Zamfir în studiul său monografic asupra interpretei populare Maria Precup [8]. În acelaşi studiu, autorul se opreşte şi asupra preluării atît a repertoriului cît şi a stilului de interpretare a cîntăreţei populare de către fiica ei, Mărioara Precup [9]. Aceasta din urmă este conştientă de faptul că felul ei de cîntare diferă de cel al mamei sale [10]. Totuşi, învăţarea repertoriului bătrînesc al mamei de către fiică nu s-a putut realiza fără preluarea implicită şi a stilului bătrînesc al acesteia. Punerea faţă în faţă a unor piese cîntate de cele două cîntăreţe lasă să se înţeleagă că diferenţele nu trebuiesc înţelese la proporţii exagerate [11]. Mărioara Precup reprezintă un fenomen care din punct de vedere muzical continuă direct şi firesc tradiţia bătrînească a satului şi care în parte formează o excepţie în raport cu repertoriul şi stilul celor de o vîrstă cu ea (sau chiar şi mai în vîrstă).

---

[2] mg. 1230 a, culeg: C. Zamfir, 1957, *Revista de folclor*, 6 (1961) nr. 1—2: 46—47.

[3] mg. 1749 l, culeg: G. Habenicht, 1960.

[4] Vezi fişa de text: « două strofe am făcut numa . . .»

[5] « . . . acele melodii bătrîne, molcome, unde glasul roteşte mereu în jurul cîte unui sunet, învăluindu-l parcă prelung . . . » (C. B r ă i l o i u: Nunta în Someş. Bucureşti, 1941, 18).

[6] fg. 5643 a. Piesa a fost publicată în transcrierea lui C. Zamfir în antologia « 132 cîntece şi jocuri din Năsăud ». Bucureşti, Editura muzicală, 1958, 95—97.

[7] mg. 555 l. « Horia oilor ». Cules de C. Zamfir şi V. Dosios.

[8] *Revista de folclor*, 6 (1961) nr. 1—2: 52—54.

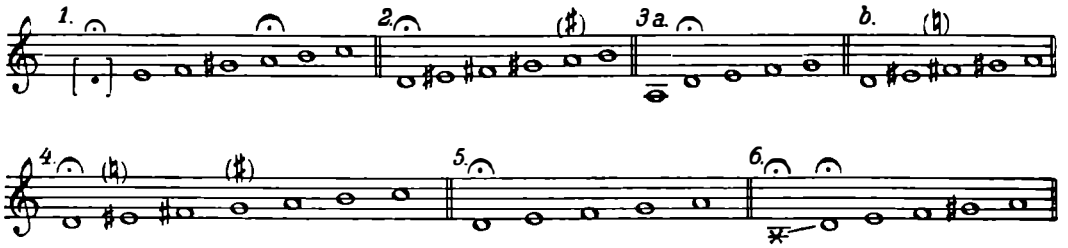
[9] idem, 76: « . . . În perspectiva unui viitor apropiat, din generaţia tînără se ridică fiica sa, Mărioara, pe care o introduce în tainele stilului său de interpretare. Mărioara Precup promite să meargă pe urmele mamei sale. Ea are o serie de calităţi care au fost apreciate în finala concursurilor soliştilor amatori din 1959 la Bucureşti, obţinînd ca şi mama ei, premiul I pe ţară. . . »

[10] Vezi adnotarea la fişa de text a piesei de care ne ocupăm în prezentarea de faţă.

[11] Aceeaşi piesă (Haiducească) în executarea celor două cîntăreţe (mg. 585 k şi respectiv 1575 a) este redată sinoptic în citatul studiu monografic al lui C. Zamfir, în tabelul anexă nr. 1; comentariile respective: p. 63. O identitate şi mai mare se poate constata la punerea faţă în faţă a înregistrărilor mg. 1230 a (Doină haiducească, Maria Precup) şi mg. 1749 l (aceeaşi piesă, Mărioara Precup).

https://biblioteca-digitala.ro

Adaptarea textului « Tot pe vale şi pe grui» (sau mai bine zis a începutului acestuia) — înregistrat de la Mărioara Precup pe o melodie de doină, iar de la Maria Precup pe melodia « Colo sus pe munte verde» [12] — poate fi considerată într-un anumit sens ca un element de creaţie. Căci pînă acum, melodiile ambelor cîntece — «Colo sus pe munte verde» şi respectiv « Tot pe vale şi pe grui» — au fost legate strîns cu textele respective corespunzătoare, formînd un tot unitar [13].

În cadrul ambitusului melodiei: (a) d^1—c^2, deci o septimă mică plus o cvartă perfectă descendentă, sunetele se organizează în jurul lui d^1 într-o scară cromatică de re, care ni se prezintă sub înfăţişări diferite în raport cu rîndurile melodice (iar într-unul din cazuri chiar în raport cu emistihurile respective) [14].

Suflul melodic larg, bogat ornamentat, a determinat deseori fragmentarea rîndurilor melodice în subunităţi mai mici, corespunzătoare emistihurilor, despărţite între ele prin pauză, aici intervenind uneori şi anacruze caracteristice începuturilor de rînd melodic. Forma piesei este următoarea:

$$A_5B_1C_1D_1E_1Ev_1—V$$

În cea de a doua strofă melodică, elementul C lipseşte.

Insistarea pe treapta a cincea la începutul piesei cît şi elementele de recitativ (îndeosebi pe 1, respectiv 2—1, din ultimele două rînduri melodice) cu trecerea în parlato sînt caracteristice genului de doină. Figuraţia ornamentală bogată ţine de stilul specific acestei zone folclorice şi în parte stilului Mariei Precup.

Melodia, în interpretarea Mariei Precup [15], arată unele deosebiri, în special în ceea ce priveşte elementele fluctuante ale scării; forma, stilul şi ornamentaţia sînt în mare identice cu piesa de faţă.

În unitatea ei atît în privinţa textului cît şi a melodiei, piesa de faţă reprezintă un frumos exemplu de continuare a bogatei tradiţii folclorice din Năsăud.

[12] Vezi nota 3 şi 2.

[13] Vezi de pildă constanţa acestei unităţi în cele două înregistrări ale piesei «Colo sus pe munte verde» din 1935 şi 1955 (vezi nota 6 şi 7).

[14] Vezi rîndul 3 melodic.

[15] Vezi nota 7.

https://biblioteca-digitala.ro

DOINE DIN OLTENIA SUBCARPATICĂ

MARIANA KAHANE

Folclorul Olteniei subcarpatice formează obiectul uneia din lucrările monografice, înscrise în preocupările din ultimii ani, ale Institutului nostru.

Zonă de creaţie populară reprezentativă prin bogăţie, frumuseţe, specific al fizionomiei folclorice şi vitalitate artistică, regiunea a fost, în unele părţi, intens cercetată în trecut, constituind şi astăzi o sursă vie, plină de interes. Coexistenţa multor generaţii folclorice, o multilaterală îmbinare a tradiţiei cu izvoarele înnoitoare ale contemporaneităţii dau nota dominantă a folclorului local.

Pe cît de puternică este tenacitatea moştenirii artistice, pe atît de energică este şi afirmarea elanului vital actual în deplina sa spontaneitate şi exuberanţă. Imbinarea celor două forţe se realizează printr-o continuitate firească sub impulsul determinant al modului actual de trăire afectivă şi se realizează atît de bine, încît la prima impresie nici nu-ţi dai seama de gradul de prezenţă a fondului tradiţional, de măsura în care noul creşte din vechi.

Poate că în această organică topire a tradiţiei, în expresia spiritului dinamic contemporan, rezidă consistenţa stilului oltenesc şi secretul principal al puterii de influenţare, al largii accesibilităţi, al capacităţii de răspîndire generală, de care se bucură acesta.

★

Între numeroasele genuri ale folclorului oltenesc, doina apare ca una dintre cele mai tipice realizări, reprezentative sub raportul valorii artistice şi tradiţionale.

Publicăm în aceste pagini un mănunchi de doine, variate ca provenienţă teritorială (raioanele Baia de Aramă, Gilort, Tg. Jiu, Strehaia) şi umană (interpreţii sînt femei între 20 şi 76 de ani şi un bărbat de 35 ani) menite a da, cît de cît, o imagine a unităţii zonale a stilului şi, totodată, a varietăţii sale în funcţie de teritoriu, cîntăreţ şi timp (culegerile sînt datate între anii 1933 şi 1961).

În interesul unei apropieri mai mari de cunoaşterea realităţii, publicăm şi versiuni diferite ale aceloraşi interpreţi (melodiile nr. 3—4 şi 5—6).

În acelaşi scop, ne-a preocupat gîndul de a reda piesa în întregime, aşa cum a fost concepută de interpret în momentul cîntării, condiţie esenţială pentru înţelegerea stilului liric de formă liberă, în care spontaneitatea elanului liric constituie elementul motor al conţinutului iar improvizaţia maximă modul principal de realizare a expresiei artistice.

Atingerea obiectivului este îndoelnică în înregistrările făcute cu fonograful, întrucît nu ştim întotdeauna dacă sfîrşitul piesei nu se datorează spaţiului limitat al cilindrului. (În majoritatea cazurilor, e cert că piesa a fost ruptă, că versiunea înregistrată e fragmentară). Singură imprimarea pe bandă de magnetofon oferă certitudine deplină în această privinţă.

În rîndurile care urmează, vom încerca să contribuim, la o mai bună înţelegere a materialului prezentat, relevînd ceea ce considerăm util a fi scos în evidenţă fără a intra într-o analiză ştiinţifică adîncită şi completă, care nu-şi are locul aci.

★

Este aproape de prisos să menţionăm că tematica muzicală şi poetică a doinei oltenești nu este decît infim reprezentată în aceste pagini. Textele pieselor alese ilustrează cîteva din temele caracteristice ale genului. Ele constituie şi în cazul de faţă mărturii ale realismului şi varietăţii poetice, trăsături proprii cîntecului popular în general.

https://biblioteca-digitala.ro

Primul text oglindeşte o firească fuziune emoţională care leagă pe om, în acelaşi timp, de natură, de cîntec, de fiinţa iubită. Într-o originală viziune poetică, un singur pom (creatorul îi spune mai întîi, gingaş, « nuculeţ » şi-l localizează: *Între Olt şi-ntre Olteţ*) a devenit teatrul unui grandios şi pasionat concert păsăresc — la proporţiile nelimitate ale exagerării artistice *(Şi s-a strîns cucii din ţară / Şi cîntă de să omoară)*. Pasărea care se distinge între celelalte (simbolic, figurat — « mama cucului ») trezeşte, printr-o subtilă asociaţie, imaginea fetei iubite şi devine apoi motivul unor paralele poetice obstinate.

Cel de al doilea redă, într-o lumină caracteristică, episodul unui început de primăvară, cu cele trei aspecte esenţiale ale sale: tinerii îşi pregătesc plugurile de muncă, fetele hăulesc în luncă, iar dragostea şi-a găsit climatul favorabil. Deşi fragmentar, textul reuşeşte să redea esenţialul, tipicul, într-o atmosferă tonică.

S-ar părea că tot primăvara constituie mobilul conţinutului şi în **cel de al treilea text,** legat de astă dată materialmente, prin simbioza cu muzica, de hăulit, prezent în însăşi execuţia doinei (melodia nr. 3 — *Doină cu hăulit*).

Tema se realizează aci într-o coloratură uşor nostalgică, în care se exprimă ideea antitezei între veşnica întinerire a codrului cu fiecare primăvară şi mersul ireversibil al omului spre bătrîneţe.

Cu cel de al patrulea text intrăm în alt domeniu tematic, frecvent în creaţia noastră populară tradiţională, al cărui fond îl constituie ideea nedreptăţii sociale. Impletită aci, printr-o strînsă legătură, cu tema războiului, care-i precede, ea se concretizează în imaginea tragediei unei familii rămasă fără tată. Acesta pierind în război, mama cade pradă condiţiilor vitrege ale unei orînduiri în care, dublu nedreptăţită, ca om sărac şi ca femeie, este pusă în imposibilitate de a-şi creşte copiii; la rîndul lor, aceştia în lipsa tatălui, vor fi siliţi să vie direct în contact, din fragedă vîrstă, cu nedreptatea socială, cu toate consecinţele ei.

Caracterul concret al faptului de viaţă este atît de pregnant iar durerea atît de intens şi crescînd resimţită, încît, după primele versuri, transfigurarea artistică nu-şi mai găseşte rostul, fiind înlocuită cu traducerea directă, crudă, a realităţii. Abia către sfîrşit expunerea ideii trece pe un plan reflexiv.

Al cincilea text se situează în acelaşi domeniu tematic. Faţă de precedentul, acesta se ridică de la gradul constatării pasive la cel al conştiinţei nedreptăţii sociale. Nivelul acestei conştiinţe este limitat încă. El tratează cunoscuta temă de baladă a ţăranului şi ciocoiului (arendaşului).

Interpreta noastră deţine o versiune fragmentară a temei, încît ultima parte este întreruptă în varianta dată aci.

De la aceeaşi interpretă, deţinem şi **textul nr. 6,** minunată îmbinare poetică a unor motive pe care le regăsim disparate în alte îmbinări şi în alte genuri, motive sudate aci într-o viziune unitară cu atmosferă de basm. Bazat nu pe desfăşurarea unei acţiuni, ci pe o înlănţuire de imagini, textul capătă un caracter deosebit faţă de toate celelalte.

Ideea curge în crescendo, pornind pe ocolite de la florile menite să împodobească părul bogat, frumos îngrijit şi împletit a fetei, pentru a ajunge în punctul culminant, la imaginea tînărului a cărui strălucire îl face asemănător soarelui răsărit.

Cel de al şaptelea text ne aduce tema dragostei într-o ambianţă lirică de o coloratură specială. Tratarea originală a temei se distinge prin humorul fin care conduce continuu expunerea subiectului, astfel încît întreg textul capătă caracterul unei glume: absenţa numai de cîteva zile a iubitei l-a adus pe tînăr pe pragul morţii. Dar abia a fost supus slujbei pre-mortuare, că se aude răsunînd pe culme glasul fetei, care îl readuce brusc la viaţă. Comparaţia finală, plină de umor, între moarte şi fată va servi ca justificare pentru preferarea vieţii.

Ultimul text (nr. 8), epic, se axează pe tema metamorfozei fetei înstrăinate prin căsătorie. Cu el, urmărim impresionanta povestire a tinerei neveste care, persecutată şi neputîndu-şi regăsi ambianţa familială în noul cămin, se preface în pasăre şi zboară către ai săi, căutînd zadarnic să revină în mediul din care s-a desprins.

Textul, deşi epic, tratează tema într-o tonalitate afectivă, care evoluează de la nuanţe lirice la amploare dramatică.

★

În scopul enunţat iniţial, am transcris textele fonetic. Ele au fost redate, în interesul aspectului unitar, aşa cum apar în documentul înregistrat şi nu ca în fişa scrisă în prealabil direct după dictare. Cînd, însă, textul dictat a fost mai lung decît cel cîntat, am adăugat fragmentul suplimentar, aşa cum apare în fişa culegătorului, distanţîndu-l prin semnul +.

Faptul că acelaşi cuvînt apare uneori pronunţat diferit corespunde realităţii şi a fost consemnat ca atare. *(V'erd'e* sau *verde, ra* sau *r'ia, păn'* sau *pan' etc)*.

https://biblioteca-digitala.ro

Am scris fiecare vers o singură dată, nu repetat, cum se întîmplă uneori cînd se întovărăşeşte cu melodia. Cînd la repetarea versului unele cuvinte au fost spuse altfel decît prima dată, am ales una din versiuni la scrierea separată a textului.

Colorarea unor vocale în cîntare am redat-o atunci cînd era deosebit de pregnantă (ex. ¡...î = *i* care devine treptat *î* ca în textul nr. 8 sau *veîrde, peîşţie*, ca în nr. 2). Am consemnat-o, fiind un fenomen specific execuţiei vocale populare. Pronunţarea *ma s'eti* în loc de *mă ceti* este caracteristică în partea locului.

În textul scris sub portative sînt unele adaosuri faţă de cel separat, ele fiind elemente determinate de melodie şi care apar exclusiv în cîntare. Acestea sînt: *anacruze* (*n, i, e, i m, hai* — uneori şi la emistih —), *interjecţii (ai)* corespunzînd unui elan melodic introductiv, *invocaţii (lele)* corespunzînd unor quasi-refrene în melodie, *silabe de completare (mă, măi, i, î, u*, mai puţin *uof)*, necesare pentru punerea de acord a unui vers catalectic cu un rînd melodic plin; uneori apar şi completări peste versul plin (*i*, ca în nr. 2), răspunzînd necesităţii de amplificare manifestată de rîndul melodic.

Se întîmplă şi fenomenul invers, al eliziunii ultimii silabe, atunci cînd versul plin trebuie pus de acord cu rîndul melodic catalectic (*Bună ziua măi ţărăn*ii în loc de... *ţărănie*, ca în nr. 5 sau *găsăşt*i înloc de *găsăştie*, ca în nr. 3).

Uneori însă, dimensiunea rîndului melodic e adusă la cea a versului şi cîntăreţul adaugă un sunet pentru a pune cele două dimensiuni de acord; fenomenul este elastic, petrecîndu-se după inspiraţia spontană a interpretului, ceea ce duce, de pildă, în aceeaşi strofă, la două ipostaze diferite (*Ea le unge şi le spală*, apoi imediat: *Ea le unge şi le spal'* (nr. 6).

★

Prezentarea melodiilor constituie o sarcină ingrată, deoarece doina oltenească ridică probleme mai mari decît orice altă categorie de melodii. Nu exagerăm cînd spunem acest lucru, căci în nici o altă categorie nu sînt atît de pregnante şi specifice, constitutive şi definitorii pentru un stil, o serie de elemente expresive ca: moduri diferenţiate de portamente, o variată şi foarte nuanţată gamă de ornamente şi de raporturi ritmice, efecte de emisie vocală şi altele, elemente care ţin nu numai de sfera tehnică, ci în primul rînd de cea a supleţei emoţionale şi sînt, tocmai de aceea, emoţional perceptibile, elemente care trădează o lume afectivă complexă şi un grad maxim de rafinament artistic la care s-a ajuns cu mijloace sonore puţin numeroase, dar pentru redarea cărora, arsenalul nesatisfăcător al notaţiei muzicale pune pe transcriitor în dificultatea sau imposibilitatea sugerării documentului sonor.

Se va observa multitudinea şi aglomerarea semnelor peste portativ, inerente cînd cercetătorul tinde la o cît mai fidelă prezentare a melodiei.

Dacă la urmărirea melodiilor prima reacţie ar putea fi o rezervă faţă de complicaţiile neobişnuite ale notaţiei, cititorul care, totuşi, se va apleca pînă la urmă asupra lor cu răbdarea, stăruinţa şi curiozitatea de a descifra şi pătrunde înţelesul ascuns sub semne, va fi cu prisosinţă răsplătit, prin revelarea unei minunate lumi sonore, cu un conţinut emoţional complex în resurse şi nuanţe, conţinut pe cît de concentrat, pe atît de bogat în disponibilităţi expresive, realizat cu supleţe de la gradul sugerării discrete, pînă la amploarea dramatică. Cititorul se va regăsi în esenţa lirismului autentic, transfigurat artistic în modalitatea oltenească. Răsplătit cu revelarea acestei lumi sonore, el se va simţi îmbogăţit şi, departe de a fi contrariat de meticulozitatea transcrierii, va aprecia intenţia cercetătorului care s-a străduit să împărtăşească şi altora cît mai mult din emoţia pe care, la rîndu-i, a simţit-o în cursul transcrierii melodiilor.

Preocuparea accesibilităţii nu a fost, cu toate acestea, absentă şi, în vederea ei, am făcut unele simplificări ornamentale şi mai ales ritmice, ascunzînd existenţa unei diversităţi de raporturi ritmice sistematice şi de mare subtilitate, cu totul neobişnuite, sub însemnarea frecventă a unor lungiri şi scurtări aproximative — aparent întîmplătoare — ale valorilor scrise. Cu toată ascunderea caracterului sistematic al acestor raporturi (a căror consemnare fidelă pune în lumină existenţa unui organism ritmic pluri-sistematic), compromisul a fost, totuşi, necesar, pînă la apariţia unui studiu special asupra ritmului doinei oltenești, pe care-l avem în pregătire la Institutul nostru.

★

Din cele opt melodii, trei au fot scrise sinoptic, pentru evidenţierea formei şi a fenomenului variaţiei. Alegerea celor scrise sinoptic a avut în vedere varietatea tipului de formă (melodia nr. 4 tip diferit de celelalte două) şi variaţia individuală (melodia nr. 5 şi 6 — acelaşi cîntăreţ aceeaşi dată a culegerii).

https://biblioteca-digitala.ro

În transcrierea sinoptică, melodia apare notată complet la prima strofă, iar la celelalte strofe nu se mai consemnează decît diferențele, rîndurile cu aceeași structură melodică apărînd suprapuse.

La celelalte cinci, s-a adoptat scrierea obișnuită, începîndu-se de la capăt fiecare nouă strofă, în cazul constituirii definite, clare, a strofei, sau, în cazul desfășurării mai libere a discursului muzical, continuînd scrierea pe același portativ, cu o ușoară desemnare a unei duble bare înaintea reluării unui ciclu de rînduri melodice.

Se situează aparte melodia nr. 2, la care înregistrarea fragmentară pe cilindru nu a dat posibilitatea reluării vreunui ciclu de rînduri melodice.

În notarea ritmului, pentru sugerarea marii sale suplețe și a strînsei interdependențe cu structura metrică a versului, s-a folosit bara plină, numai pentru delimitarea rîndului melodic — importantă unitate de organizare a fluxului melodic — și semi-bara pentru delimitarea grupurilor metro-ritmice elastice, care compun rîndul melodic.

Grupările apar astfel, după caz, de dimensiunea celulei bisilabice, a dipodiei, a tripodiei, a rîndului melodic întreg. Uneori, cursivitatea recitativului depășește și cadrul rîndului melodic, ceea ce ne-a determinat la îndepărtarea completă a barei, pînă la apariția unui grup reliefat ritmic. Această situație oglindește marea libertate a combinării unor dimensiuni diferite, o asimetrie conformă cu natura stilului.

Unele grupuri metro-ritmice au un relief distinct, pregnant, la nivelul celular — ca tipul iambic — sau se plasticizează în forme mai ample, bicelulare — ca tipurile peon și safic[1] și în numeroase cazuri se suprapun cu formula melodică; altele rămîn numai la nivelul celular (suprapuse piciorului metric ca și celulele grupurilor precedente) și fără a avea un aspect pregnant, reliefat; însfîrșit, altele curg în voia unei libertăți aparent lispite de un principiu ordonator. Recitativul oferă cel mai adesea ultimele două posibilități.

În cadrul grupului metric, sau dincolo de el, duratele se grupează din punct de vedere ritmic, sau se înscriu în ordinea accentelor scandării versului. Pentru oglindirea aspectelor în care se concretizează aceste posibilități, s-a folosit scrierea cu stinghii a optimilor și subdiviziunilor lor, sub aceste stinghii întrunindu-se, după caz, celule bisilabice, dipodii, un rînd melodic, sau aproape două rînduri melodice. Excepțional apar optimi scrise separat, cu steguleț (♪♪) aceasta semnificînd detașarea valorilor în execuție (melodia nr. 8).

Accentul ordonator al celulei, în organizarea duratelor muzicale, coincide riguros, în majoritatea covîrșitoare a cazurilor, cu accentul prozodic al versului, fie el manifest sau latent (de altfel, acest lucru reiese din cele spuse mai sus). În această situație se remarcă adeseori nesocotirea accentului tonic al vorbirii, atunci cînd el nu coincide cu cel prozodic. Cu toate acestea nu lipsește nici tendința, uneori, de afirmare a accentului tonic, în dauna celui prozodic, ceea ce dă naștere ici și colo la cîte un echivoc (iar notarea devine în asemenea cazuri, mai mult sau mai puțin arbitrară) sau chiar la impunerea acestuia (respectiv, grupuri de 3 silabe în loc de 2). Asemenea constatări pot fi făcute mai cu seamă în recitativ, ca de pildă la melodia nr. 8 (rîndurile melodice 10 spre 11, apoi 20 și 30), cînd interpreta aproape că trece afectiv în vorbire de unde aduce o altă ordine calitativă a duratelor.

Consemnarea duratelor la portamente, faptul că uneori se notează valoarea sunetelor intermediare, alteori apare numai indicarea sunetelor prin cap de notă exclusiv, sau numai semnul glissando, oglindește realitatea: alunecarea se poate face cu reliefarea unor sunete intermediare prin opriri clare, prin trecerea imperceptibilă de la unul la altul sau fără insistență asupra unui sunet intermediar.

Respirațiile excepționale au fost de asemenea consemnate, ele fiind specifice și expresive.

Cît privește evidențierea duratei coroanelor, ea urmărește să oglindească greutatea expresivă a unora în raport cu a altora, cît și ponderea sistematică a anumitor opriri în structura formei.

Melodiile au fost notate, convențional, la aceeași înălțime, pentru ușurarea comparării lor, conform sistemului notării relative inițiat de folcloristă Paula Carp și practicat în Institut. Spre a cunoaște registrul în care s-a cîntat, s-a notat, la sfîrșitul fiecărei transcrieri, finala reală.

În sfîrșit, pentru completarea acestei introduceri, menite să faciliteze înțelegerea materialului, adăugăm, o serie de lămuriri cu caracter tehnic.

Explicarea semnelor diacritice:

↑ reprezintă un sunet intonat netemperat, ceva mai sus decît nota scrisă.

[1] Menționăm că posibilitățile stilului sînt mai multe, însă noi ne referim numai la materialul publicat aci.

https://biblioteca-digitala.ro

reprezintă un sunet urcat treptat în timpul duratei sale.

reprezintă un sunet urcat treptat în timpul duratei sale şi vibrat.

are aceeaşi semnificaţie ca precedentul, cu deosebirea că urcarea se face pînă la nota diezată.

reprezintă un sunet coborît în timpul duratei sale.

reprezintă un sunet coborît în timpul duratei sale şi vibrat.

reprezintă un glissando vibrat pînă la a doua notă şi apoi o uşoară urcare, în vibrato, a acesteia.

reprezintă un sunet vibrat.

reprezintă un sunet vibrat cu nota superioară diezată.

reprezintă un sunet atacat indirect, de jos.

reprezintă un sunet uşor alunecat în jos.

reprezintă un sunet uşor alunecat în sus.

reprezintă un sunet uşor intonat între cîntare şi vorbire.

reprezintă o uşoară scurtare a sunetului.

https://biblioteca-digitala.ro

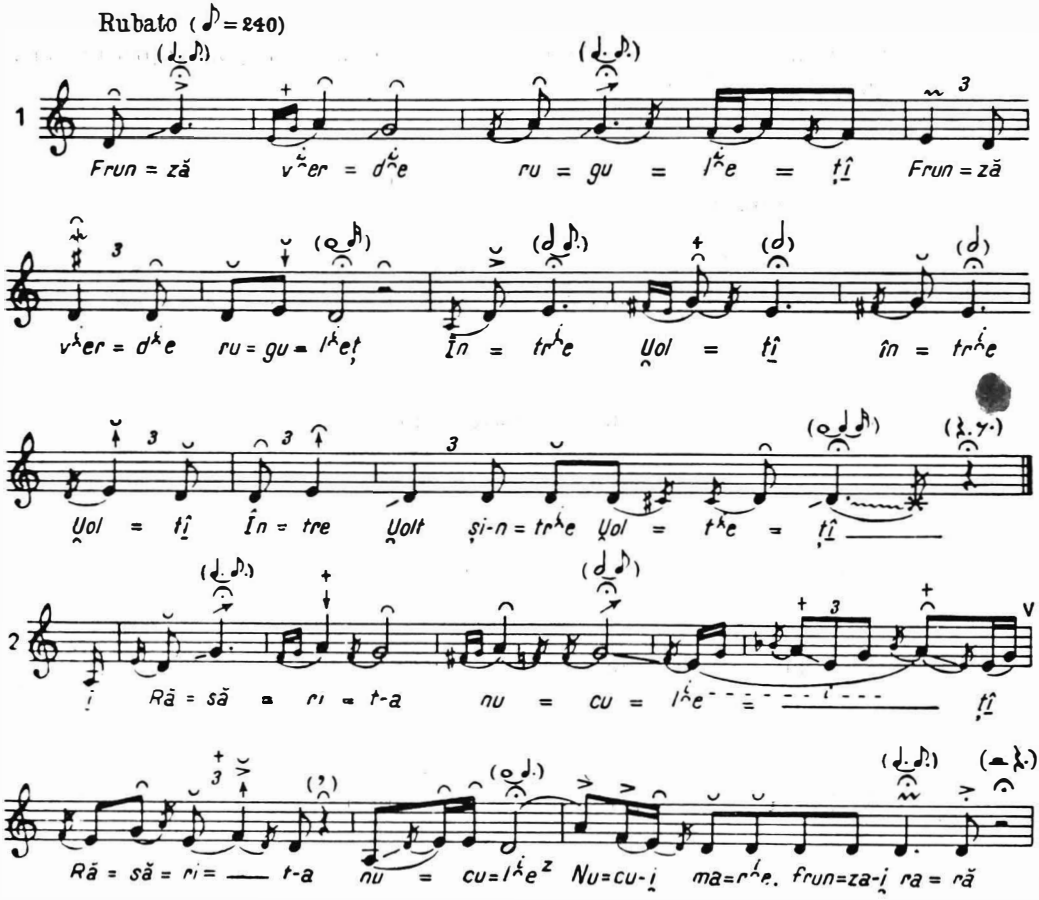
⌒ reprezintă o ușoară lungire a sunetului.

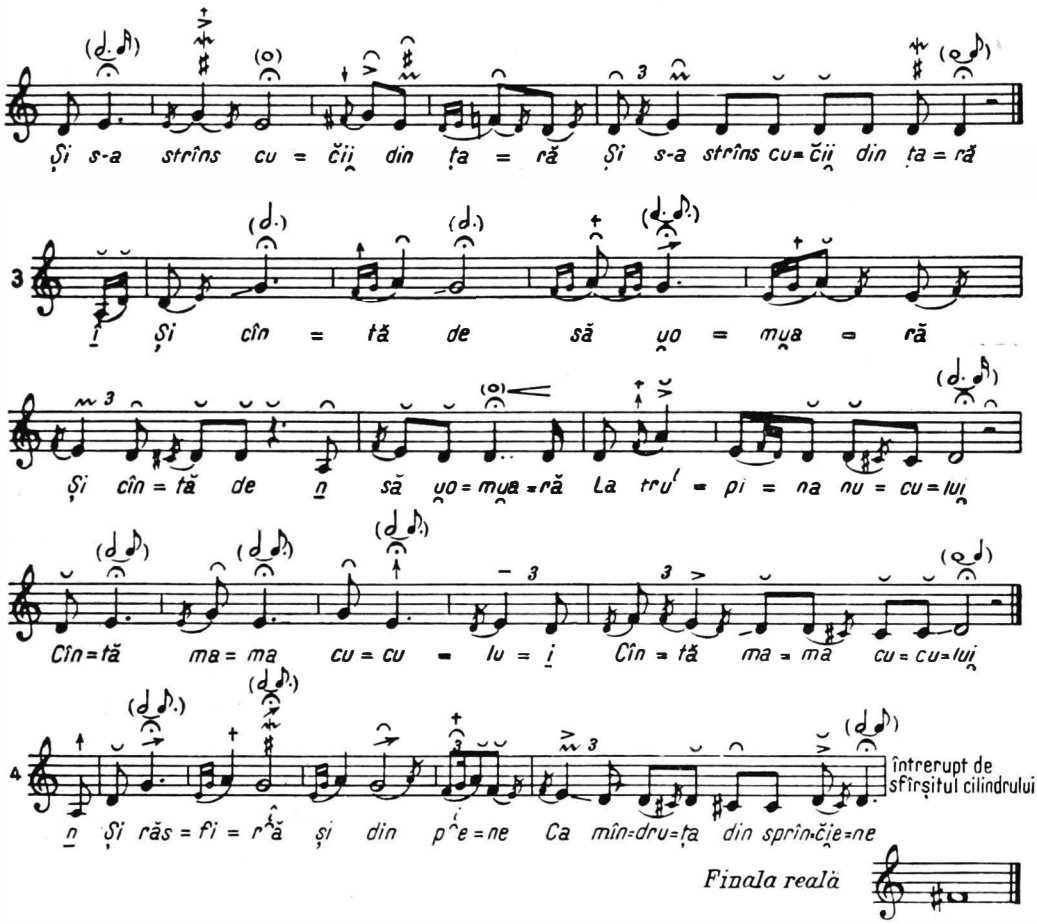
\+ reprezintă un efect special de emisie vocală, obținut prin lovituri de glotă (denumite în muzicologie cu termenul german « Schluchztöne » = sunete sughițate).

○ reprezintă în scrierea sinoptică anularea unei note sau a unui semn aflat în prima strofă pe aceeași linie verticală.

1. INTRE OLT ȘI-NTRE OLTEȚ

fg. 7093 b
Culeg. *C. Palade*, 19 XI 1938
Tr. *M. Kahane*

Sat Comănești — com. Crainici — Baia de Aramă — Oltenia
Inf. *Ioana Ion Zbîrlea*, cca. 30 ani *

* Fișa făcută în 1938, consemnează că informatoarea nu știa precis ce vîrstă are.

https://biblioteca-digitala.ro

*Frunză v*i*erd*i*e ruguli*e*ț,*
*Intr*i*e Ụolți, intr*i*e Ụolți*
*Intre Ụolt și-ntr*i*e Ụolti*e*ț,*
*Răsărit-a nuculi*e*ț,*
*Nucu-i mar*i*e, frunza-i rară,*
Și s-a strîns cucii din țară
Și cîntă de să ụomụară.
La trulpina nucului,
Cîntă mama cucului

*Și răsfir*i*ă și din p*i*ene,*
*Ca mîndruța din sprînc*i*ene ;*

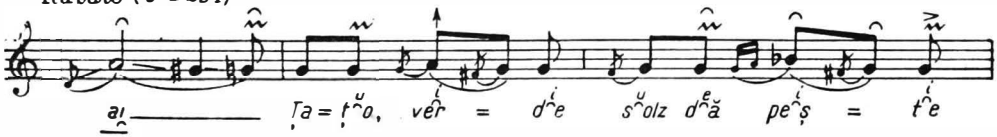
★

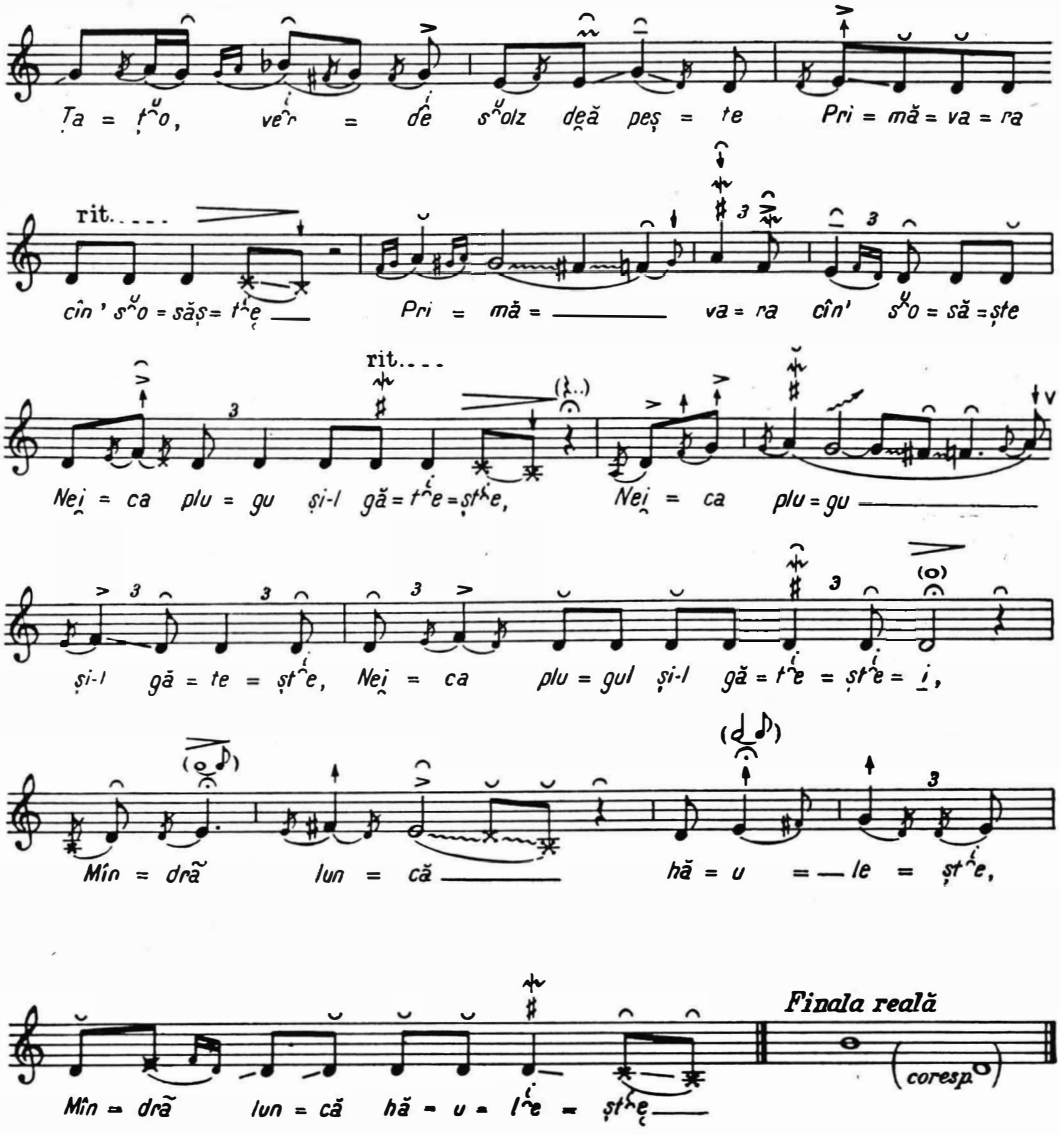
Și resfiră și din cĭoc,
Ca mîndruța din mijloc.
Și mai sus pe rămurele,
Cîntă dọuă turturele.
Alẹa nu sunt turturele,
Și sunt mîndrutele mele ;
Am trăit bine cu ịele.

2. PRIMĂVARA CÎN' SOSEȘTE

fg. 2997 b
Culeg. *C. Brăiloiu*, 25 IX 1933
Tr. *M. Kahane*

Sat. Petreștii de Jos—com. Cărpinișu—Gilort—Oltenia
Inf. *Gheorghe Ionică*, 35 ani



https://biblioteca-digitala.ro

Țaț^o, verd^e s^olz d^eă peșt^e,
Primăvara cîn' s^osășt^e,
Neica plugu și-l gătește,
Mîndră luncă hăuleșt^e

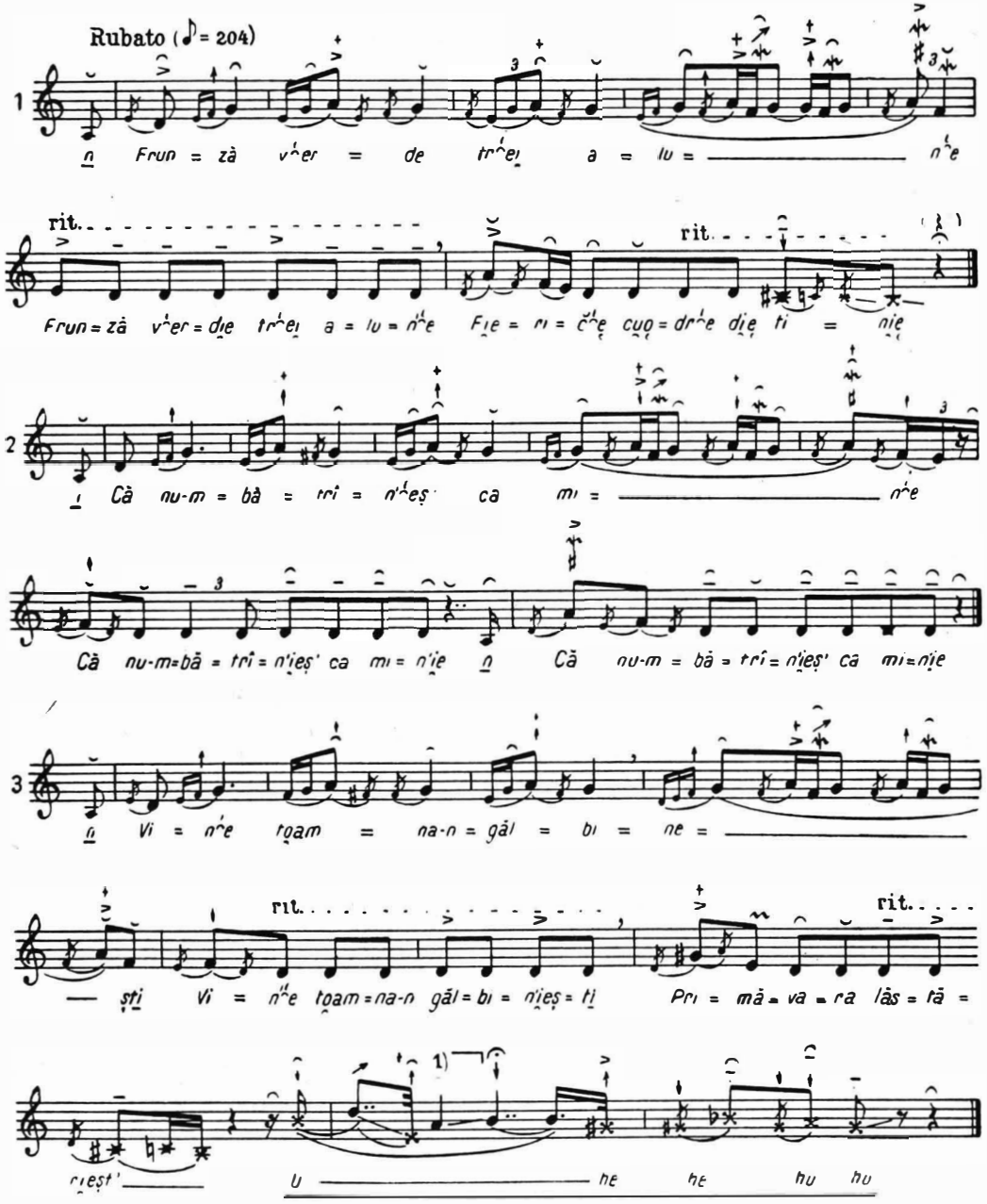
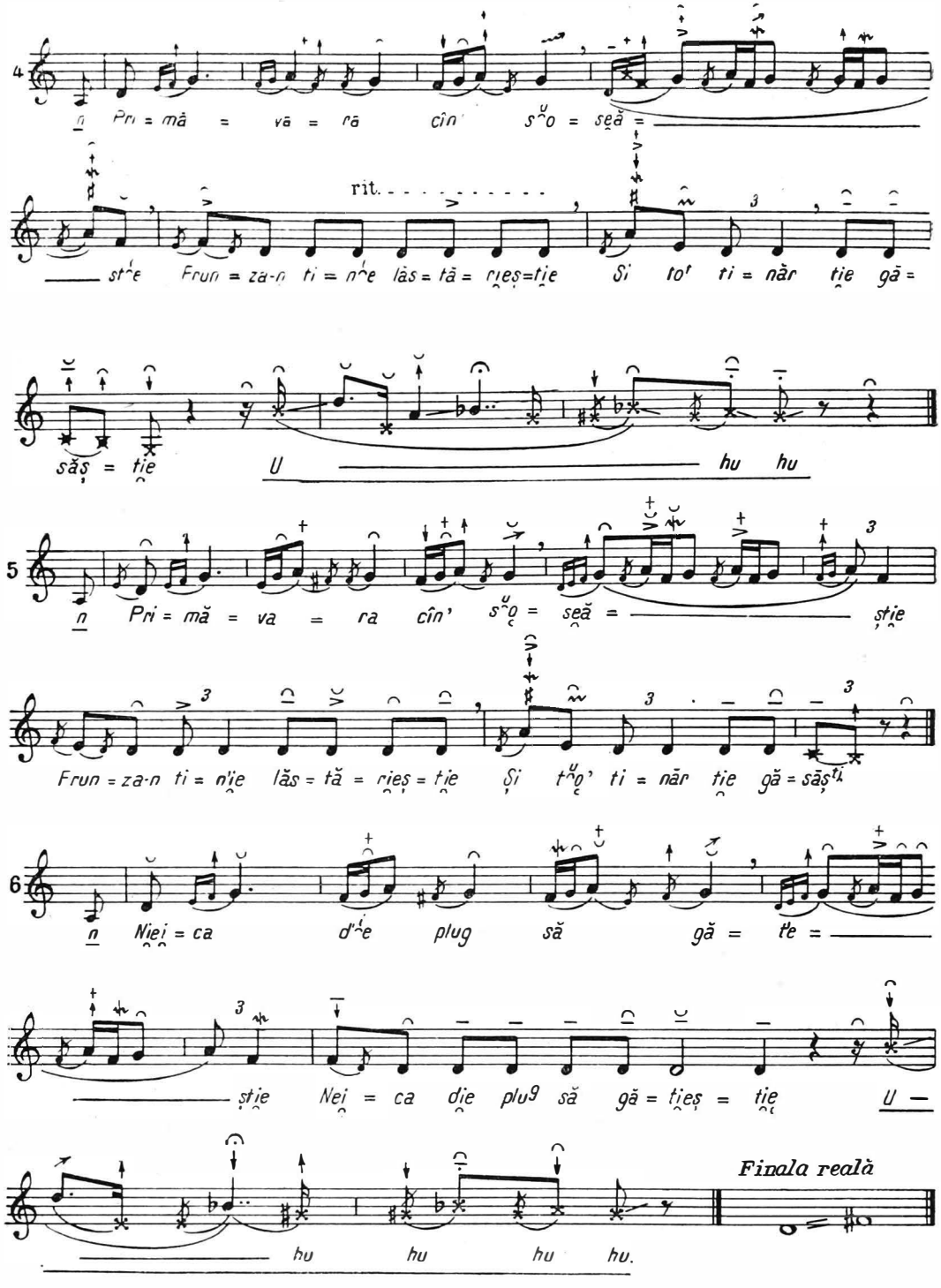
★

Cine-i om atunc ținbește.

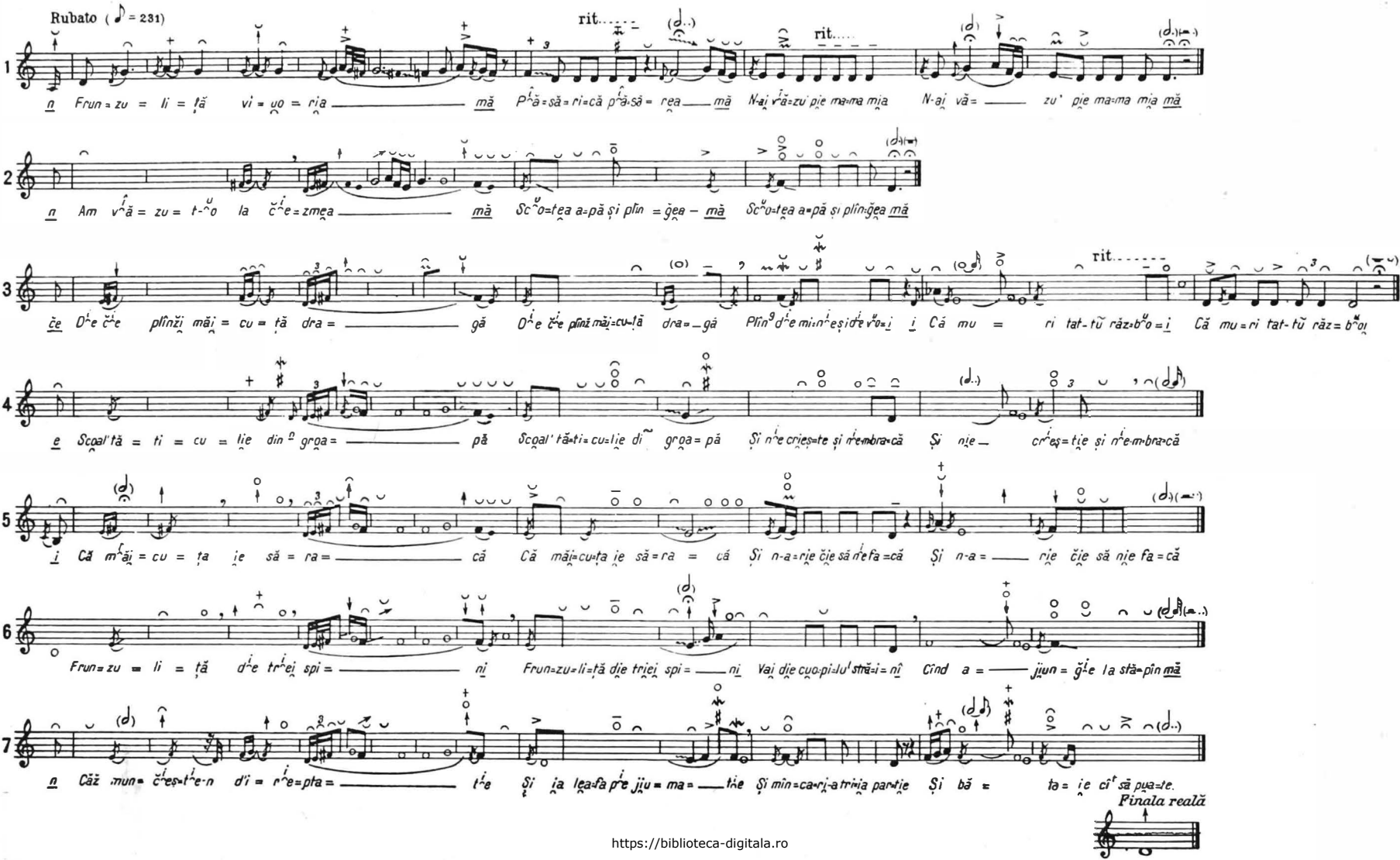
https://biblioteca-digitala.ro

3. *Doină cu hăulit:* FERICE CODRE DE TÎNE

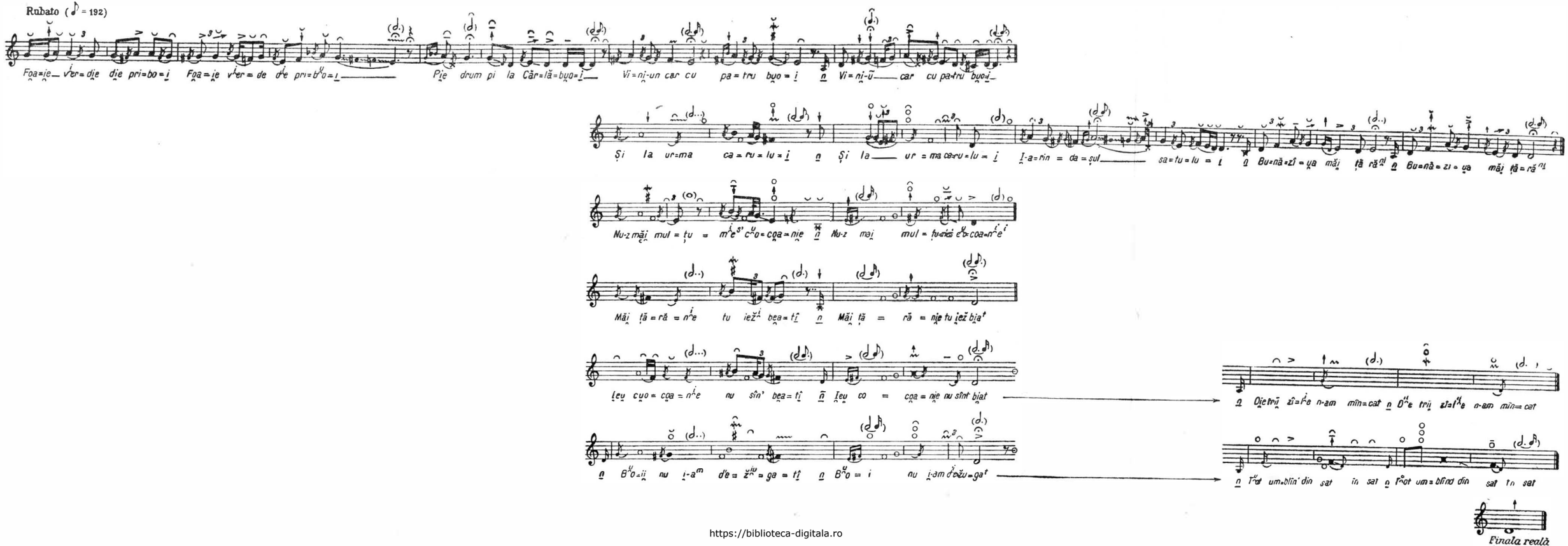
disc 1330 a
Culeg. *T. Alexandru, E. Comişel*, 20 III 1940
Tr. M. *Kahane*

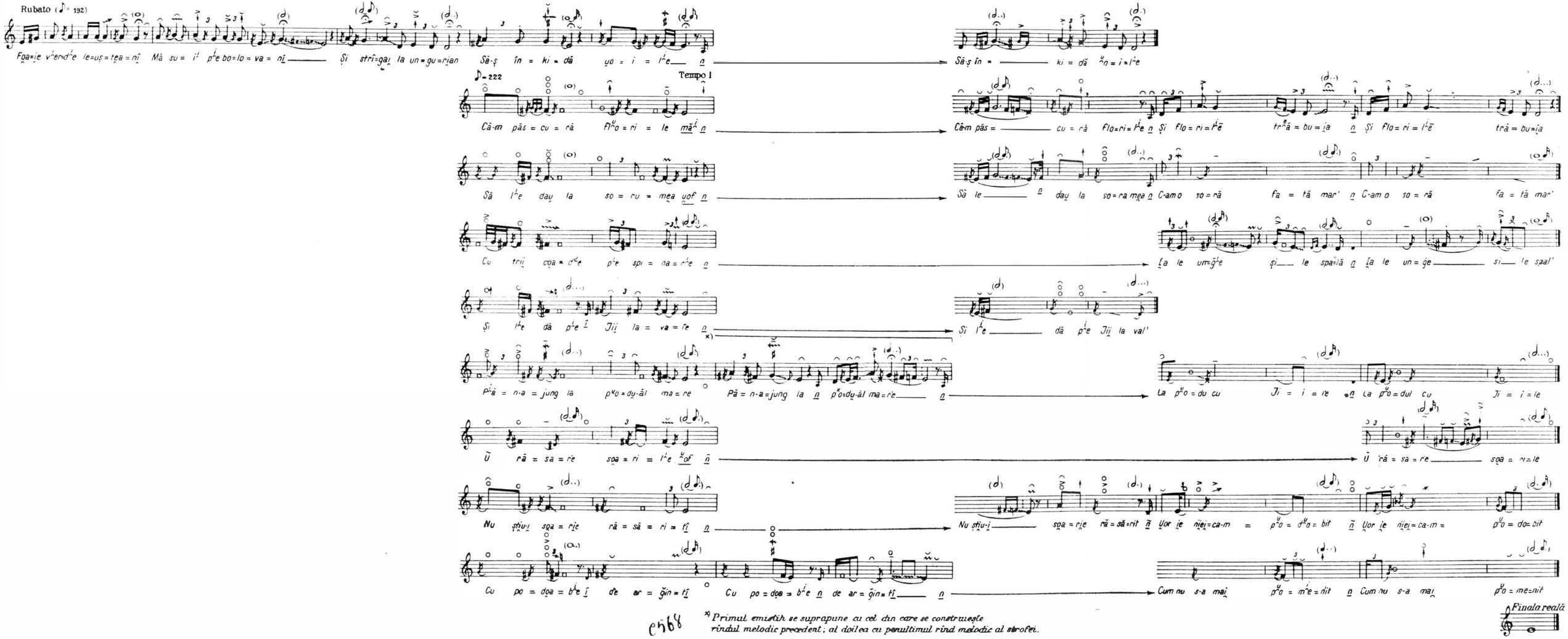
Sat Găvăneşti—Com.
Cornești—Tg.Jiu—Oltenia
Inf. *Cristina Gh. Pavel*, 23 ani

https://biblioteca-digitala.ro

1) Valoare aproximativă. Trecerea se face imperceptibil.

https://biblioteca-digitala.ro

PĂSĂRICĂ, PĂSĂREA

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

PE DRUM PE LA CÂRLĂBOI

https://biblioteca-digitala.ro

MĂ SUII PE BOLOVAN

*) Primul emistih se suprapune cu cel din care se construiește rîndul melodic precedent; al doilea cu penultimul rînd melodic al strofei.

https://biblioteca-digitala.ro

Frunză v'erdje trjei alun'je,
Fjeričje, cuodrje dję tinję,
Că nu-mbătrîn'jeș' ca min'je !
Vinje toamna-ngălbin'jești,
Primăvara lăstărjește(i) ;
Primăvara cîn' suoșăștje,
Frunza-n tinje lăstărjeștje,
Și to' tinăr tje găsăștje.

4. PĂSĂRICĂ PĂSĂREA

fg. 7810
Culeg. *T. Alexandru*, 21 X 1939
Tr. *M. Kahane*

Sat. Găvănești — com. Cornești — Tg. Jiu — Oltenia
Inf. *Cristina Gh. Pavel*, 22 ani

Frunzuliță viuorja,
Pjăsărică pjăsărea,
N-ai văzu' pje mama mja ?
— Am vjăzut-uo la čjezmea,
Scuotea apă și plîngea.
— Djе čje plînzi măicuță dragă ?
— Plîng djе minje și djе vuoi,
Că muri tat-tu răzbuoi.
— Scoal' tăticuljе din groapă,
Și njе crjește și nje-mbracă,
Că măicuța je săracă
Și n-arje čje să njе facă.
Frunzuliță djе trjei spini,
Vai djе cuopilul străin,
Cînd ajiungje la stăpîn,
Căž munčjeștje-n d'injeptatje.
Și ja leafa pje jiumatje.
Și mîncarja-a tria partje,
Și bătaje cit să puate.

★

De i-ar face berea vin,
Nu-i face voile-n plin,
Că străinu-i to' străin ;
Dă i-ar face apa bere,
Și nu-i face pe plăcere.
Că stăpînu multe cere.
Vai săraca mama mea,
De-i fac bine, de-i fac rău,
Mă strigă copilu meu.

5. PE DRUM PE LA CĂRLĂBOI

mg. 1941 1
Culeg. *M. Kahane*, 1 VII 1961
Tr. *M. Kahane*

Sat. Lupșa de Sus — com. Lupșa — Strehaia * — Oltenia
Inf. *Elena Afrim* (Lena), 76 ani

Foaje vjerdje djе priboi **,
Pje drum pi la Cărlăbuoi,
Vini-un car cu patru buoi,
Și la urma caruluj
I-arindașul satuluj.
— Bunăzîua, măi tărăni(e) !
— Nu-z măi multumjes' cuocoanje !
— Măi țărănje, tu ježi bęat !
— Jeu cuocoanje nu sîn' bęat.
Djе trij zilje n-am mîncat,
Buoij nu i-am d'ežjugat,
Tuot umblîn' din sat în sat.

* Inf. orig. din Ciovîrnășani — T. Severin, măritată în Lupșa.
** Cf. explicației informatoarei, — floare de pădure și de grădină (mg. 1987 p).

https://biblioteca-digitala.ro

6. MĂ SUII PE BOLOVAN

mg. 1941m
Culeg. *M. Pop, M. Kahane, P. Ruxăndoiu,* 1 VII 1961
Tr. *M. Kahane*

Sat. Lupşa de Sus — com. Lupşa — Strehaia — Oltenia
Inf. *Elena Afrim* (Lena), 76 ani

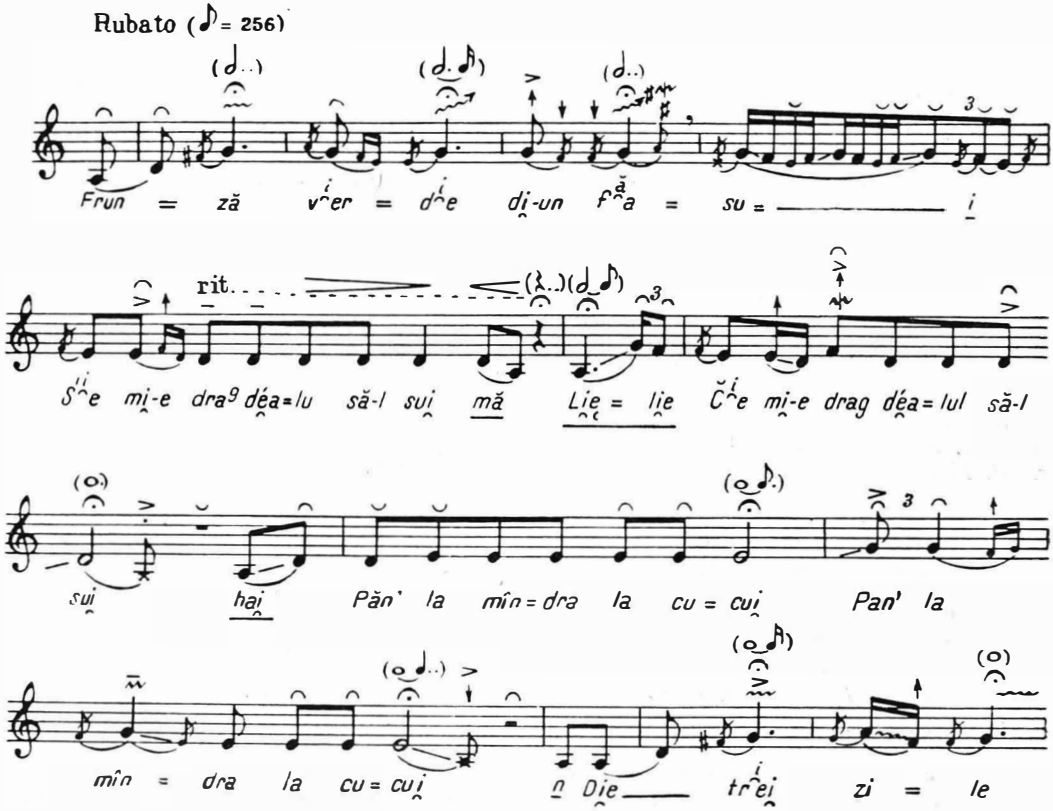
Foaie vierde leuştean,
Mă suii pe bolovan
Şi strigai la ungurian *
Să-ş inkidă goilе,
Că-m păscură florilе,
Şi florilе trăbuia,
Să lе dau la soru-mea,
C-am o soră fată mar(e)
Cu trii coadе pe spinarе ;
Ia le ungе şi le spală
Şi lе dă pe Jii la val'e,
Păn-ajung la podu-ăl mare,
La podu cu Jiil'e **,
Ũ răsar'e soarilе.
Nu ştiu-i soarie răsărit,
Uor' ie n'ieica-mpodobit,
Cu podobе d'e arğint,
Cum nu s-a mai pomen'it.

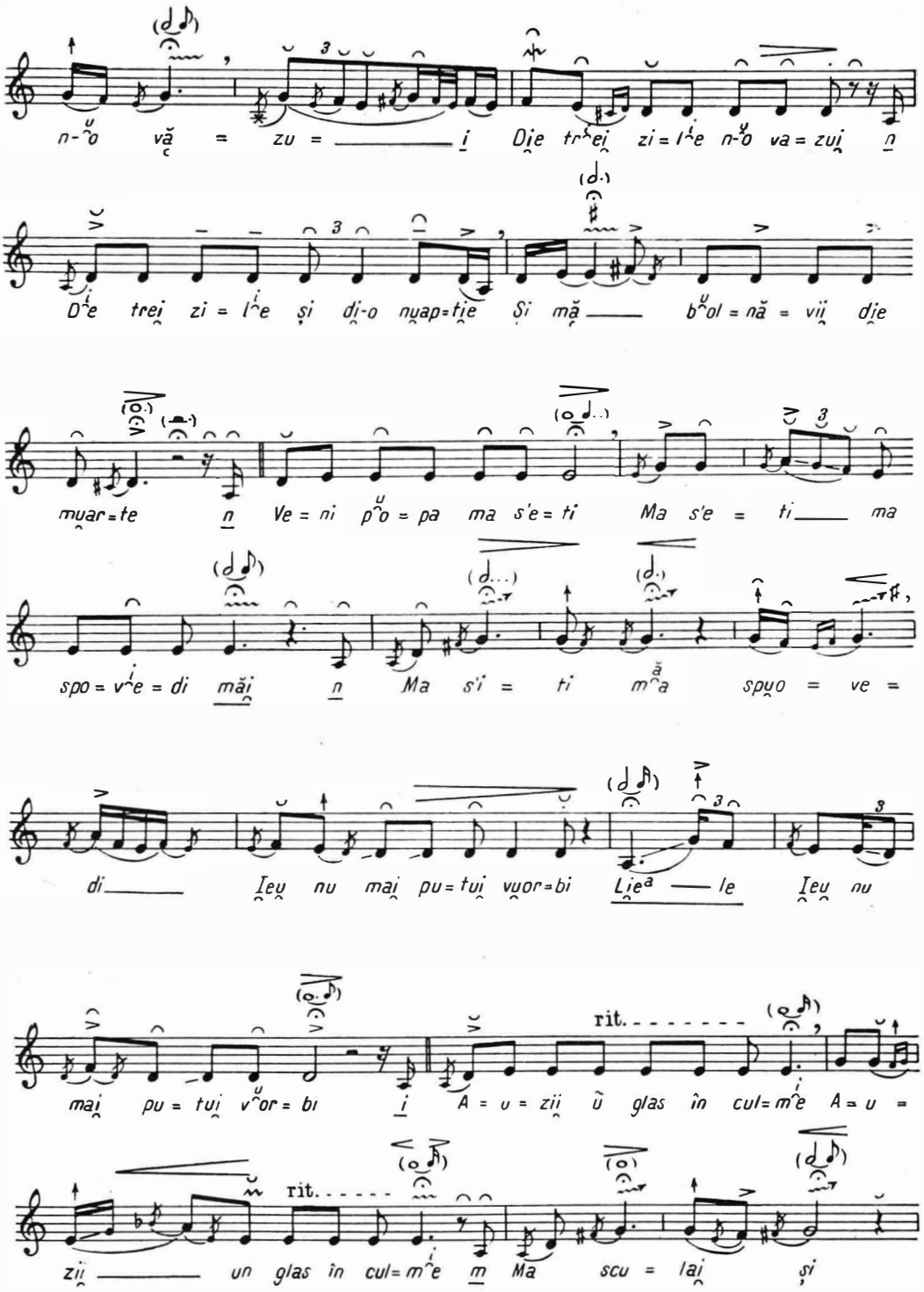
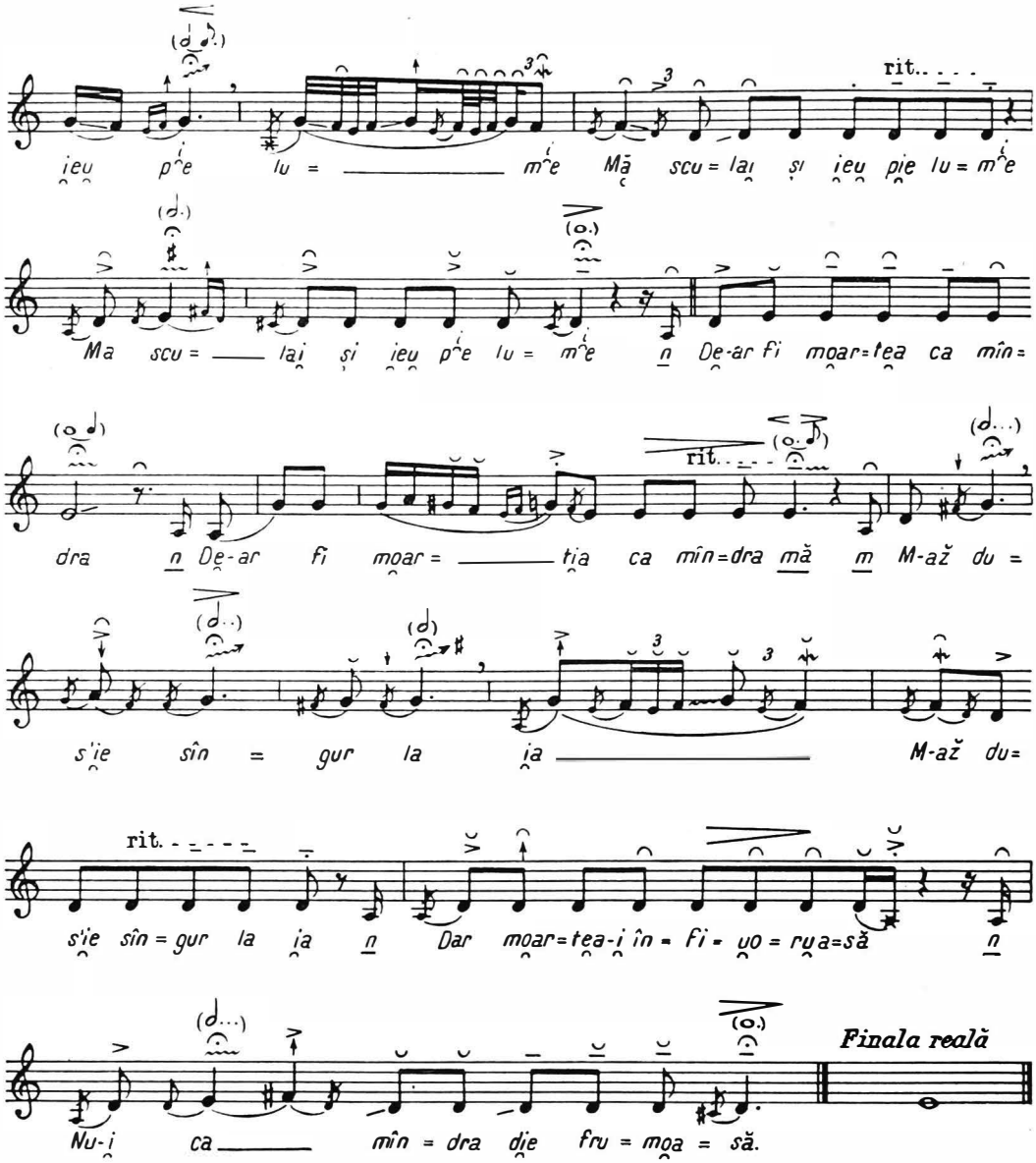
* Sub acest nume sînt desemnaţi ciobanii transilvăneni.
** La dictarea textului. La podu cu zalele. Zale = lanţuri.

7. CE MI-E DRAG DEALU SĂ-L SUI

mg. 231 e
Culeg *M. Siminel-Fusteri*, 26 VI 1953
Tr. *M. Kahane*

Com. Isverna — Baia de Aramă — Oltenia
Inf. *Elena Vuşescu* (Lena), 20 ani



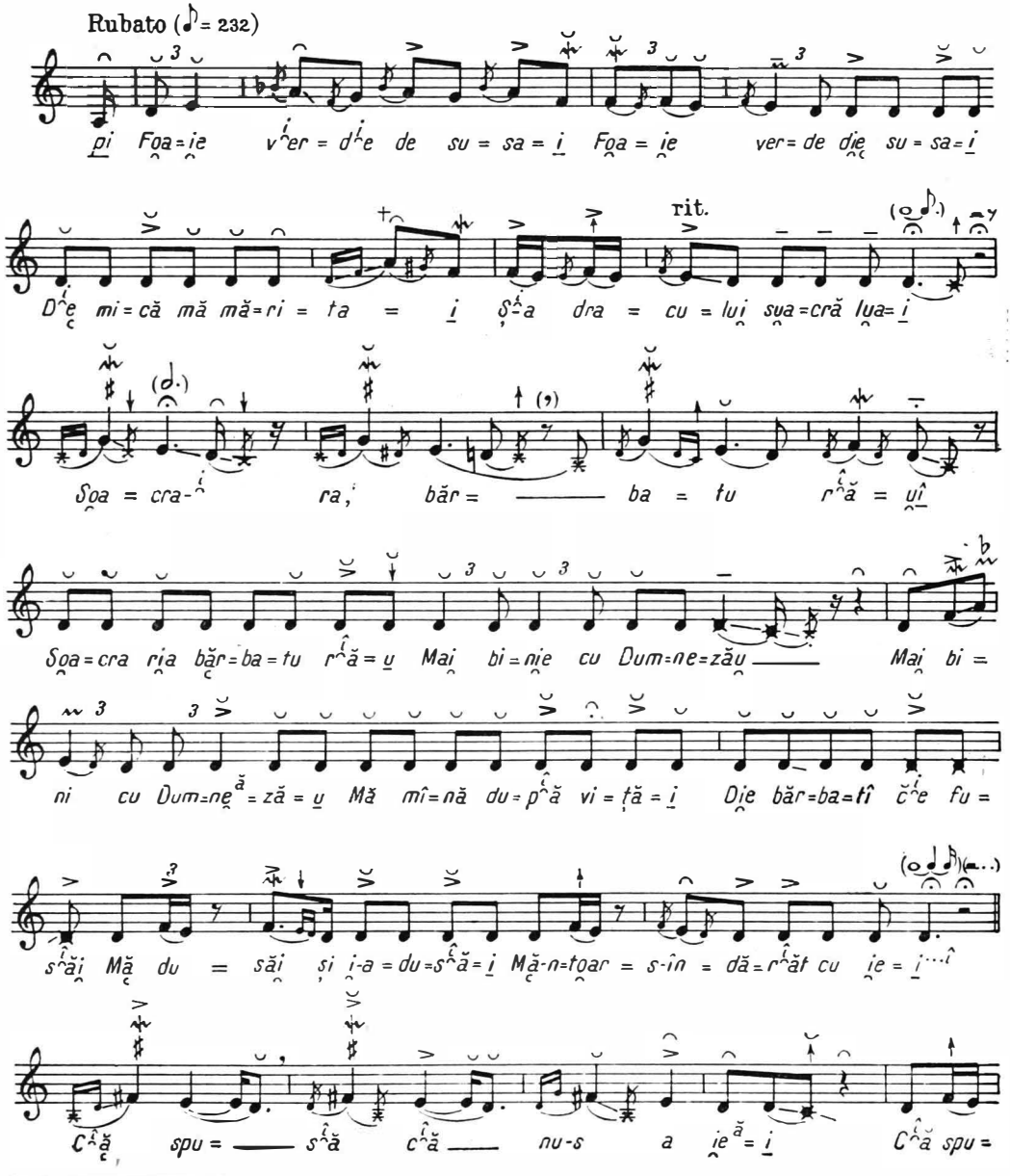
https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Frunză v^ierd^ie di-un f^ăsui,
S'^ie mi-e drag d'ealu să-l sui,
*Pan la mîndra la cucui **
D^ie tr^ei zile n-^uo vazui,
D^ie trei zil^ie și di-o muaptie,
Și mă b^uolnăvii die muarte.
Veni p^uopa ma s'eti,
Ma s'eti, ma spov^iedi,
Ieu nu mai putui vuorbi.
Auzii un glas în culm^ie,
Ma sculai și ieu pie lum^ie.
De-ar fi moartea ca mîndra,
M-ază dus'^ie singur la ia ;
Dar moartea-i infiuoruasă,
Nu-i ca mîndra die frumoasă.

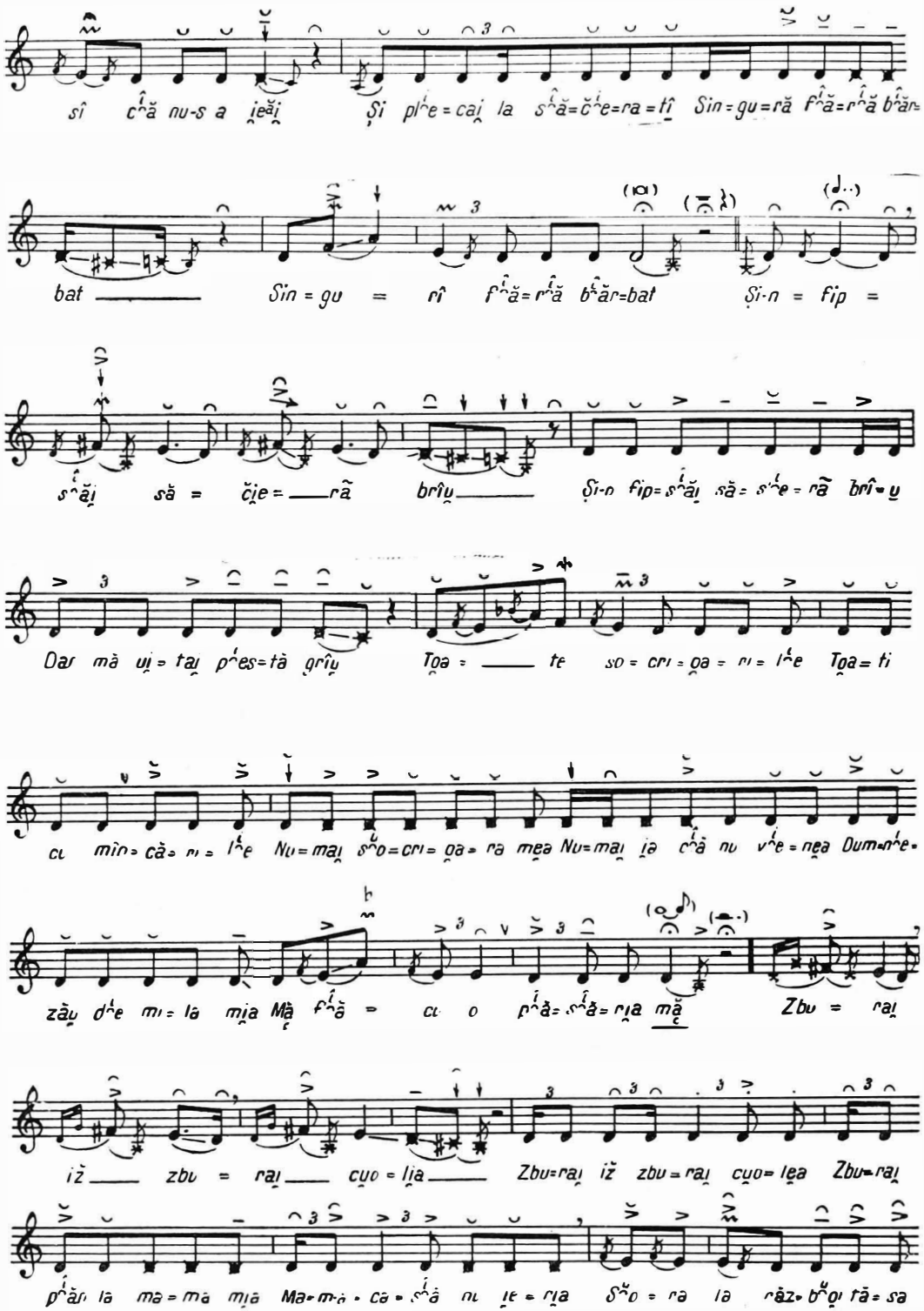
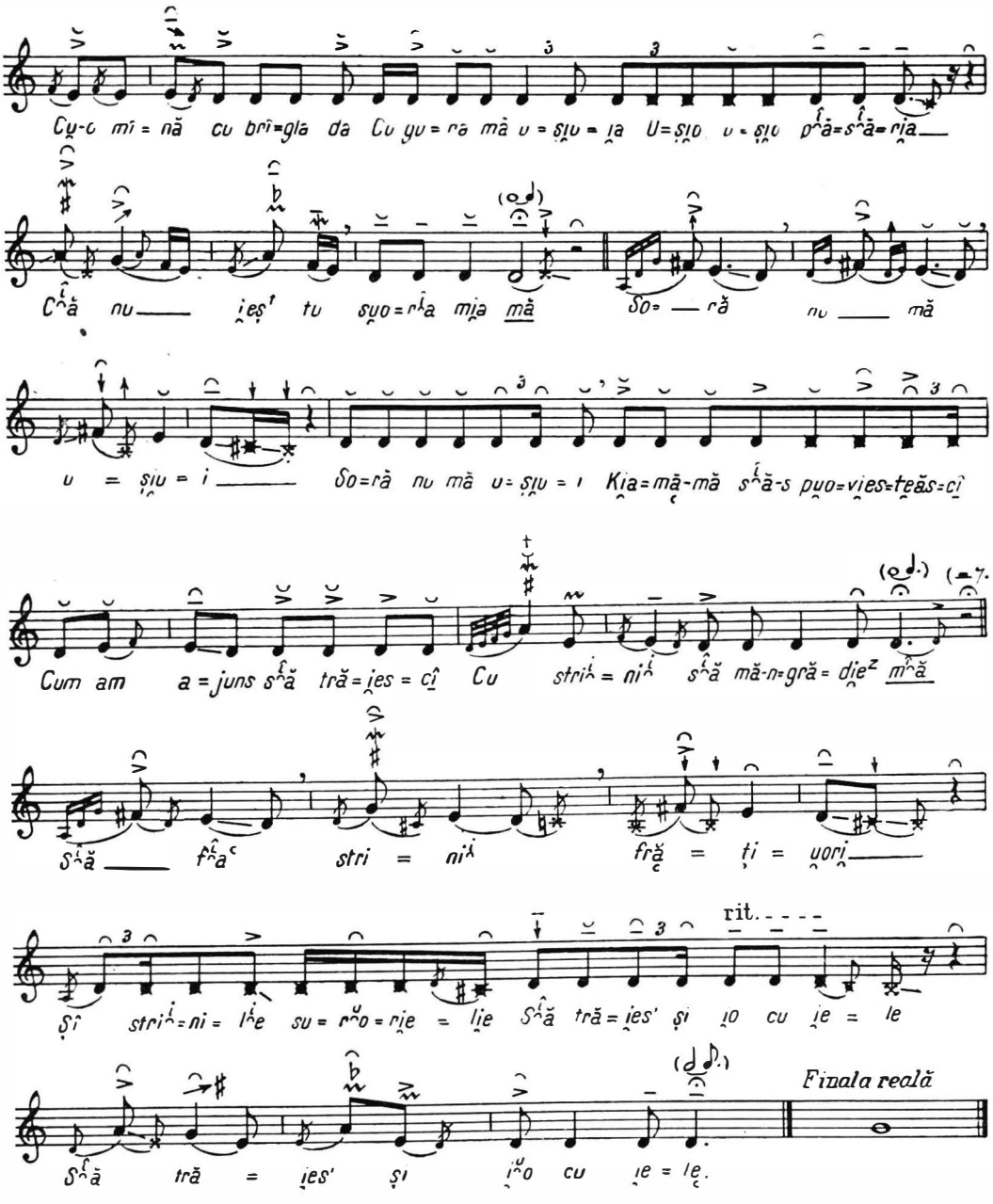
* deluşor

https://biblioteca-digitala.ro

8. DE MICĂ MĂ MĂRITAI

ıng. 1944 p
Culeg. *M. Pop, M. Kahane*, 6 VII 1961
Tr. *M. Kahane*

Sat. Lupşa de Sus — com. Lupşa — Strehaia* — Oltenia
Inf. *Lisaveta Filip Pănuţ* (« Filipoanea ») 52 ani

* Inf. originară din Glogova — Baia de Aramă, măritată în Lupşa.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Foaie v^ierd^ie d^ie susai,
D^ie mică mă măritai,
Şi-a draculuį sụacră luai.
Soacra-i ra, bărbatu r^ău,
Mai binie cu Dumnezău.
Mă mînă dup^ă viţăi,

Die bărbatî c^ie fus^ăi,
Mă dusăi şi i-adus^ăi,
Mă-ntoars-indăr^iat cu ieį,
C^iă spusî c^iă nu-s a ie^ai ;
Şi pl^iecai la s^ăc^ierat
Singură f^ăr^iă b^ărbat ;

https://biblioteca-digitala.ro

Şi-nfipsʃăi săčiera brių
Dar mă uitai piestă grîų
Toate socrioarilie,
Toati cu mîncărilie,
Numai suocrioara mea,
Numai ia cʃă nu vienea.
Dumniezău die mila mia,
Mă fiăcu o pʃăsʃăria,
Zburai iž, zburai cuolea,
Zburai pʃăn la mama mia.
Mam-acasʃă nu ieria,
Suora la răzbuoi ţăsa,
Cu-o mînă cu brigla da,
Cu gura mă uşiuia :
— Uşio, uşio, pʃăsʃăria,
Cʃă nu ieşi tu suora mia !
— Soră, nu mă usiui !
Kiamă-mă sʃă-s puoviestęăsc
Cum am ajuns sʃă trăiesc,
*Cu strini sʃă mă-ngrădiez',**
Sʃă fʃac strinii frăţiuori
Şi striniile suruorieliie,
Sʃă trăies' şi io cu iele.

* A se îngrădi—în context cu sensul: a trăi laolaltă,

https://biblioteca-digitala.ro

CONTRIBUŢII LA CUNOAŞTEREA LEGĂTURILOR FOLCLORICE MAGHIARO-ROMÎNE

Despre referatul de lectură necunoscut al lui Iosif Vulcan adresat „Societăţii Kisfaludy" cu privire la manuscrisul culegerii intitulat „Cîntece populare romîneşti"

SAMUEL DOMOKOS

Cunoscutul scriitor romîn ardelean şi animator literar Iosif Vulcan (1841—1907), redactorul revistei « Familia » care l-a descoperit pe Eminescu, a fost totodată şi unul dintre pionierii de seamă al legăturilor noastre cu literatura romînă: el a tradus în limba maghiară numeroase cîntece populare şi balade romîneşti şi a redactat prima culegere mai mare de « Cîntece populare romîneşti » apărută în editura « Societăţii Kisfaludy ».

Deşi legăturile lui Iosif Vulcan cu literatura maghiară sînt îndeajuns de cunoscute — un număr apreciabil de articole atestă acest fapt [1] — totuşi pînă în prezent nu dispunem de un studiu care să pună în lumină etapele valoroasei sale munci şi să o supună unei analize demne de ea.

Că lucrurile stau într-adevăr aşa ne arată şi faptul că am descoperit referatul de lectură, pînă azi necunoscut, făcut în limba maghiară de Iosif Vulcan, cu privire la culegerea « Cîntece populare romîneşti » a « Societăţii Kisfaludy » [2].

Importanţa acestui manuscris ne îndeamnă să reamintim natura relaţiilor pe care Iosif Vulcan le-a avut cu amintita Societate.

În 1872 [3], Iosif Vulcan a fost ales membru corespondent al « Societăţii Kisfaludy ». E demn de răsfoit materialul acelei şedinţe festive în care găsim valoroase mărturii, date uitării, referitoare la istoria relaţiilor literare maghiaro-romîne din trecut.

Salutîndu-l pe Iosif Vulcan, secretarul Societăţii, Gregus Agost, l-a caracterizat în felul următor: « Alegîndu-vă ca membru, Societatea vede în dumneavoastră nu atît pe bărbatul care cultivă cu deosebit succes literatura naţiunii din Romînia învecinată, cît mai ales pe acela care scoate în evidenţă legăturile reciproce existente între această literatură naţională şi literatura poporului maghiar vecin. În mijlocul unei Europe cu spadele încrucişate este consolator faptul că putem întinde dreapta păcii şi să o primim ».

În continuare, Gregus a amintit că « problemele naţionale nu pot fi rezolvate decît în spiritul libertăţii, dînd fiecăruia posibilitatea de a-şi dezvolta capacităţile în conformitate cu forţele lui vitale şi potrivit felului său de a fi », după care a continuat astfel: « Să ne înţelegem unii pe alţii, cu alte cuvinte, să ne cunoaştem! Dacă conştiinţa ne învaţă să urîm propriile noastre greşeli cunoaşterea colegilor noştri ne învaţă să-i iubim ». Încheind, se adresează în felul următor lui Vulcan: « În clipa de faţă, stimatul nostru membru contribuie prin interesantele sale contribuţii la munca de cunoaştere a poporului, prezentîndu-ne anume acea poezie populară pe care n-am avut pînă acum prilejul s-o cunoaştem mai temeinic. Să luăm deci

---

[1] Iosif Vulcan ünneplése [Sărbătorirea lui Vulcan]. *Vasárnapi ujság*, 1904, nr. 25; Marki Sándor: Egy hazai román költö [Un poet romîn din patrie]. *Bihar*, 1883, nr. 107, 108 şi 115. Iosif Vulcan emlékezete [Amintirea lui Iosif Vulcan]. *Elöre*, 1957, nr. 3142.

[2] Vezi facsimilul.

[3] *A Kisfaludy — Társaság Évlapja* [Anuarul Societăţii Kisfaludy]. 1872, 146.

https://biblioteca-digitala.ro

cunoştinţă de această poezie populară, să facem cunoştinţă cu însuşi acest popor. În ceea ce vă priveşte pe Dvs., stimatul nostru coleg, deşi conform statutelor nu sînteţi obligat să rostiţi un discurs de recepţie, vă rog să primiţi cele mai calde mulţumiri pentru faptul că — răspunzînd cu atît de cordială solicitudine daţi concurs dorinţei noastre de a ne cunoaşte».

În răspunsul său Iosif Vulcan menţionează că vede în alegerea sa ca membru al Societăţii «un omagiu deosebit de măgulitor» şi-i mulţumeşte lui Gregus pentru «salutul şi prezentarea cordială». Totodată salută cu bucurie hotărîrea Societăţii de a oferi publicului «o culegere mai substanţială»; după aceea dă citire dizertaţiei sale «Poezia populară romînească».

Culegerea de poezii populare romîneşti nu a apărut totuşi decît abia după cinci ani, în 1877, cu titlul «Cîntece populare romîneşti». Apariţia acestui volum a fost adusă la cunoştinţa Societăţii tot de către Gregus în şedinţa din 11 februarie 1877: «După cum s-a aflat şi din presă, zilele acestea va apărea cel de al treilea volum [4] al arhivei de poezii ... cuprinzînd cîntece populare romîneşti traduse de Ember György, Iulian Grozescu şi Iosif Vulcan care totodată semnează şi cuvîntul introductiv.» [5]

Pînă în prezent nu aveam nici un fel de date referitoare la circumstanţele care au precedat editarea culegerii «Cîntece populare romîneşti»; acum însă a ieşit la iveală din arhivele manuscrise ale «Societăţii Kisfaludy» [6] referatul de lectură întocmit de Iosif Vulcan, la cererea Societăţii, cu privire la culegerile de poezii populare romîneşti traduse de Ember György şi Iulian Grozescu. Referatul acesta, publicat în Anexă, reprezintă din mai multe puncte de vedere un document deosebit de preţios al relaţiilor literare maghiaro-romîne, dar mai ales fiindcă scoate la iveală date pînă azi necunoscute cu privire la realizarea acestei ediţii.

Din referatul critic în limba maghiară al lui Vulcan aflăm că de fapt la baza ediţiei «Societăţii Kisfaludy» au stat materialele a două culegeri, una a lui Ember György, cealaltă a lui Iulian Grozescu. Tot din acest referat vedem că Vulcan se ocupă mai întîi de traducerile lui Ember György despre care menţionează că «sînt mai fidele», dar că «stilul este lipsit de orice fineţe şi muzicalitate»; în consecinţă el notează cu cifre arabe, respectiv romane, pe cele acceptabile. Ocupîndu-se apoi de traducerile lui Grozescu menţionează că ele sînt «mai poetice, dar se abat de la original» şi că a însemnat cu X acele traduceri pe care nu le-a putut confrunta cu originalele, din lipsa acestora, indicînd pe acelea pe care le propune spre editare.

Că «Societatea Kisfaludy» a primit spre editare două culegeri diferite se vede nu numai din cele două aliniate amintite ale referatului lui Iosif Vulcan, ci şi din opinia critică a unui alt referat, Rákosi Jenö, care este de părere că Societatea «va face un serviciu mai bun cauzei literaturii romîne, dacă nu va prezenta poezia populară romînească aşa cum e tălmăcită ea în cele două culegeri».

Nici Rákosi Jenö nu era încîntat de nivelul celor două traduceri: «... ambele au izbutit, mai mult sau mai puţin să redea înţelesul literal, dar spiritul originalului, aroma caracteristică a acestuia nu prea pot fi întîlnite». În partea de încheiere, Rákosi îşi atenuează oarecum pornirea critică şi conchide astfel: «cred că după o riguroasă selecţie şi o atentă revizuire s-ar putea realiza din cele două culegeri un volum modest. Aşa cum se prezintă însă ele, nu le pot recomanda editării» [7].

Partea aceasta a referatului critic al lui Rákosi prezintă interes deoarece pe baza sugestiei lui s-a materializat definitiv ideea «Societăţii Kisfaludy», idee la a cărei realizare se alăturase şi Vulcan ca traducător şi chiar redactor — deşi acest din urmă lucru nu e menţionat pe volum — întrucît el a scris cuvîntul introductiv care oferă o privire generală asupra caracteristicii şi valorii poeziei populare romîneşti. Aşadar, din cele două traduceri, Societatea a editat numai una, alegînd din textele trimise pe cele mai reuşite.

Interesant de remarcat e faptul că ambii referenţi cunoşteau traducerile anterioare din lirica populară romînească şi care apăreau sporadic în coloanele ziarelor sau în culegeri. Rákosi le aminteşte chiar în referatul său. Vulcan le cunoştea, şi el, după cum reiese din

---

[4] Volumul I: Cîntece populare slovace, traduse de Szeberényi Lajos, Lehoczky Ţamás şi Törzs Károly. Prefaţă: Szeberényi Lajos, 1860.

[5] *A Kisfaludy — Társaság Évlapja*, 1877, nr. 21.

[6] A Kisfaludy — Társaság levelezése [Corespondenţa Societăţii Kisfaludy]. *Magyar Tudományos Akademia*, (1872), nr. 4—6.

[7] A Magyar Tudományos Akadémia kézirattára, id. [arhiva de manuscrise a Academiei Maghiare de Ştiinţă].

https://biblioteca-digitala.ro

discursul său de recepție, unde vorbește de traducerile din lirica populară romînească ale lui Ács Károly[8]. Cu atît mai surprinzător apare deci faptul că Vulcan nu a introdus în volumul redactat de el, nici o traducere a lui Ács. După cum se știe, acesta a publicat în 1868 culegerea din lirica populară romînească intitulată: « Virágok a román (oláh) népköltészet mezejeröl »[9] [Flori din cîmpul liricii populare romîne (valahe)]. Merită de asemenea să amintim că Ács a început să traducă din lirica populară romînească la insistențele lui Jókai, făcînd apel în cea mai mare parte la culegerea lui Vasile Alecsandri[10], apărută pe atunci, și completîndu-și materialul cu bucăți din culegerea lui Atanasie Marienescu[11]. Că l-a folosit și pe acesta din urmă se poate vedea nu numai din anumite balade ci și dintr-o notă de subsol a unei pagini unde îl amintește pe vestitul cercetător romîn al cîntecelor populare ca pe un prieten al său. Toate acestea dovedesc că Ács și-a selectat materialul volumului său folosind cele mai bune culegeri din lirica populară romînească la epoca respectivă. Traducerile sale nu numai că urmează fidel originalul, dar fac și dovada unor preocupări artistice. Noi credem că Vulcan nu a făcut apel la această culegere, tocmai fiindcă voia să publice traduceri absolut noi, necunoscute pînă atunci.

Din păcate, o confruntare a originalului cu traducerile lui Ember György nu o putem face deoarece acesta nu a recurs la culegerile amintite, ci probabil la baladele apărute în ziare și reviste. Iulian Grozescu în schimb a folosit exclusiv culegerea lui Alecsandri, ceea ce ne permite să aruncăm o privire mai atentă asupra muncii sale de traducător.

Iată bunăoară cum a tradus el partea introductivă a baladei « Bujor »:

Frunză verde de negară
A ieșit Bujor în țară !
Bate, pradă, nu omoară
Pe ciocoi îi bagă-n fiare
Să-i dea banii de cheltuială
Și haine de primeneală

Kivirult a gyöngyvirág,
Már Buzsoré a világ !
Mint a madár az égen
Ö az úr a vidéken
S fosztogat, de sohasem öl,
Mindenkit megemberöl
De ha tud egy dus csokojt,
Bajtársival reá ront,
Elviszi szép aranyát
S minden gazdag ruháját.

După cum se vede chiar de la început, Grozescu a făcut, traducînd, din șase versuri zece, lungind substanțial textul prin introducerea versurilor subliniate care nu există în original. Adăogirile acestea nu sînt prin nimic justificate, ele diluînd concizia originalului. În plus, găsim și versuri al căror sens este în mod arbitrar modificat. Astfel, versul « Kivirult a gyöngyvirág » [Au înflorit lăcrămioarele] are în original înțelesul « Verde frunză de negară »; versul « De ha tud egy dus csokojt » [Dacă află de-un ciocoi bogat], în original are sensul « Bagă groaza în ciocoi » (în sens propriu: îi consideră drept fiare); însfîrșit: « Elvészi szép aranyát » [Îi ia frumusețea de bănet] are înțelesul, în original, « Ca ei [ciocoii] să-i dea bani de cheltuială ».

Traducătorul nu respectă nici ritmica originalului, transpunînd versurile — cu excepția primului — de 8 silabe prin versuri de 7 silabe, frîngînd astfel ritmul originar al baladei. Doar forma rimelor corespunde, însă, din păcate, găsim și printre acestea destul de multe rime forțate ca *sohasem öl — megemberöl* sau *dus csokojt — reá ront.*

Cele mai izbutite traduceri sînt cele ale lui Vulcan. Ca și Ács, Vulcan a mers fie la baladele din culegerea lui Alecsandri[12], fie la cele din culegerea lui At. Marinescu.

Să luăm la întîmplare traducerea baladei « Miorița » și să comparăm primele 21 de versuri tălmăcite cu originalul:

Pe-un picior de plai,
Pe-o gură de rai,
Iată vin în cale,
Se cobor la vale

Kiss hegyoldalról
Egy kiss menyorszagból,
Ereszkedik ime
Le a völgy ölibe

[8] Ibid, 167.
[9] *Pest*, p. 112.
[10] Poezii populare, 1853.
[11] Balade. Pesta, 1859.
[12] Cucul și turturica, id. p. 29; Mioriţa, id. p. 23; Fata de birău, id. p. 58: Soarele și luna, id. p. 142; Mănăstirea Argeșului, id. p. 143.

https://biblioteca-digitala.ro

Trei turme de miei
Cu trei ciobănei.
Unu-i Moldovean,
Unu-i Ungurean,
Şi unu-i Vrîncean.
Iar cel Ungurean
Şi cu cel Vrîncean
Mări, se vorbiră
Ei se sfătuiră
Pe l-apus de soare
Ca să mi-l omoare
Pe cel Moldovean
Că-i mai ortoman
Şi are oi mai multe
Mîndre şi cornute
Şi cai învăţaţi
Şi ciini mai bărbaţi

Három nyáj bárányka
Három kis juhásszal.
Egyik moldován
Másik ungureán,
Harmadik vrancsán.
Összebeszélének
Es megesküvének
Hogyha a nap lemén,
Megölik leménten
Szegeny *moldovánt*
Ki senkit sem bánt,
Amde nyája szebb
Nagyobb becsesebb
Hü kutyái vannak
Es lovai jobbak.

De la prima ochire se vede că Vulcan urmează fidel originalul şi că adaugă relativ puţin: părţile subliniate. Adaosul cel mai incorect este « szegeny » [sărman], deoarece în original există un cuvînt cu sensul de « puternic ». Probabil însă că Vulcan nu cunoştea sensul regionalismului « ortoman » şi a interpretat liber acest vers. Meritul lui Vulcan însă constă în faptul că a păstrat ritmica versurilor şi deci nu a schimbat nici ritmul originalului. De asemenea şi rimele se potrivesc destul de bine.

Balada de mai sus constituie una din cele mai artistice realizări populare romîneşti [13] şi traducerea ei în maghiară a ridicat în faţa lui Vulcan mari probleme pe care însă el le-a rezolvat cu succes. Balada a fost tradusă pentru prima oară de Vulcan; ea nu figurează în volumul lui Ács. Comparaţiile cu originalul ne atestă că dintre toate traducerile, cele ale lui Vulcan pot fi considerate drept cele mai izbutite. Fapt cu totul explicabil prin avantajul lui Vulcan, care spre deosebire de ceilalţi traducători, poseda un real talent poetic, deşi în multilaterala sa activitate literară a cultivat cu egală fervoare proza şi poezia.

Judecînd nivelul traducerilor ce figurează în culegerea « Román népdalok » nu trebuie să uităm că limba maternă a lui Grozescu ca şi aceea a lui Vulcan era romîna şi că ei au depus un efort considerabil ca să prezinte publicului maghiar cele mai frumoase creaţii lirice populare romîneşti într-o formă artistică adecvată. Ceea ce ne trezeşte însă astăzi uimirea este lipsa unui ajutor mai substanţial din partea « Societăţii Kisfaludy » în privinţa tălmăcirii materialului culegerii în limba maghiară, deoarece, aşa cum ne atestă exemplul lui Ács — şi aci îl putem aminti şi pe Jókai care în multe povestiri ale sale a prelucrat teme romîneşti — în sînul scriitorilor maghiari există preocuparea faţă de lirica poporului romîn vecin. Probabil însă că Vulcan se bucura de o mare încredere din partea Societăţii, care a lăsat pe seama lui întreaga greutate a ducerii la bun sfîrşit a acestei semnificative şi osîrdioase munci. Traducătorii, dar în special Vulcan, au făcut totul în limita capacităţii şi a talentului lor pentru a da viaţă acestei culegeri, ducînd la bun sfîrşit sarcina asumată.

Nu încape îndoială că volumul « Román népdalok » editat de Vulcan a jucat un rol important şi că timp de decenii această culegere a făcut cunoscut în rîndurile opiniei publice maghiare cele mai semnificative creaţii ale liricii populare romîneşti. Culegerea lui Ács Károly văzuse lumina tiparului cu aproape două decenii mai înainte şi nu mai era accesibilă decît în biblioteci; pe de altă parte, culegerea sa nu se bucurase de patronatul unei societăţi literare cu atîta autoritate cum a fost « Societatea Kisfaludy ».

Recapitulînd cele de mai sus, putem afirma că referatul-manuscris în limba maghiară a lui Iosif Vulcan constituie un interesant document privitor la relaţiile literare maghiaro-romîne, relaţii care, prin intermediul editării de către « Societatea Kisfaludy » a culegerii intitulate « Román népdalok », clarifică cîteva date pînă acum necunoscute. Referatul de lectură demonstrează totodată excepţionala cunoaştere a limbii maghiare de către Iosif Vulcan şi aruncă lumină asupra prieteniei pline de încredere care exista între Vulcan şi « Societatea Kisfaludy ». Este îndeobşte cunoscut că în afară de Gregus Agost, Vulcan a cultivat relaţii de prietenie personală cu mai multe personalităţi de notorietate publică printre care se numără Bölönyi Sándor, Hegyessy Marton, Rádl Ödön ş.a.

[13] Vezi: traducerile lui Illyés Gyula: Román költök antológiája. Budapesta, 1951, 11.

https://biblioteca-digitala.ro

Tekintetes Társaság!

A mélt. Társaság által nékem kiadott román népköltészeti fordításokat illetőleg, van szerencsém a következő jelentést tenni:

Figyelemmel átvizsgálva a mindkét fordító által bemutatott darabokat, arra eredményre jutottam hogy a szavakbani értelem vesztaláttatási mindkettő nél többé kevésbé sikerült: de az eredeti szellemet, a sajátságos zamat nem (gyen) található fel bennük.

Általában Imber György fordításai kivehetők, de talán egyen a próbaszerinti fordítási igyekezet okozta hogy nyelvének nélkülöz egy szabályszerű simaságot és költői szállomásokat, mi az eredetiek nek kiváló sajátsága, de ezen még segíthetni.

Gyűjteményéből a következő számokat ajánlom felvenni a Tek. Társaság által kiadandó kötetbe, 12. 12. 16. 17. 18. 20. 35. 43. 44. 49. 55. 57. 61. 63. 64. 68. 71. 75. 86. 87. 88. 90. 91. 95. 96. 102 103. 105. 106. 108. 110. 116. 122 127. 132. 135. 138. 140. XXI. XXIII XXVII. mindazáltal fordító nokat ujolag átvizsgálni és gondosan kijavította volna.

A többi vagy nem népdal, silyen van majd harminc, vagy töredék, vagy oly tökéletesen sikertelen, s szinmi irodalmi becsel nem biró szüleménytek.

A jegyzetek, miket fordító ittott mutatványaihoz csatolt, fájdalom, ezek arról tanuskodnak

Referatul lui Iosif Vulcan către « Societatea Kisfaludy »

https://biblioteca-digitala.ro

hogy f. o" román népköltészetet é's szokásokat soha
sem tanulmányozta komolyabban.

Gorescu Julián fordításai költőiebb hangúpak,
azonban némely da- tar eredetiektől elütőbbek, sőt
némely darabnál fordító nagyon is sok szabadságot
vett magának.

Az eredetiek nem levén mellékelve, a magam
tem birván mindel megtekinteni, a gyüjteménynek
mely darabjának fordításától nem adhatok vélemé-
nyt, s igy az okat a füzetben csak *-al jelöltem
meg.

A kiadható darabokat, valamint a nem kí-
vánatokat is intém a gyüjteményben magában jelö-
lem ki.

A Tekintetes Társaságnak

Pesten 1872 január 31én

a társ. szolgája
Vulcanu Józsefe
- Külbag

STIMATĂ SOCIETATE!

Referitor la părerile pe care mi le-ați cerut cu privire la traducerile din poezia populară românească, am onoarea a vă comunica următoarele:

Analizînd cu atenție bucățile trimise de către cei doi traducători, am ajuns la concluzia că în oglindirea sensului literal ambii au izbutit mai mult sau mai puțin; spiritul originalului însă precum și savoarea specifică nu prea pot fi întîlnite în ele.

https://biblioteca-digitala.ro

În general, traducerile lui Ember György sînt mai fidele, dar probabil că strădania de a reda literal a făcut ca stilul să fie lipsit, ca să spunem așa, de orice finețe și muzicalitate poetică, care constituie specificul lor — lucru care poate fi însă îndreptat.

Din culegerea sa recomand să fie introduse în volumul ce urmează să fie editat de stimata Societate, pe cele însemnate cu cifrele 2, 12, 16, 17, 18, 20, 35, 40, 44, 49, 55, 57, 61, 63, 64, 68, 71, 75, 86, 87, 88, 90, 91, 95, 96, 102, 103, 105, 106, 108, 110, 116, 122, 127, 102, 100, 105, 108, 140, XXI, XXIII, XXVII, după ce traducătorul le va revedea și reface cu grijă.

Celelalte sau nu sînt cîntece populare — numărul lor este de vreo treizeci — sau sînt fragmente, sau simple versificații complet nereușite cărora nu li se pot atribui calități literare.

Notele pe care traducătorul le-a adăugat ici-colo în lucrarea sa dovedesc din păcate că el nu a studiat niciodată temeinic poezia populară și obiceiurile românești.

Traducerile lui Grozescu Iulian sînt mai poetice, însă ele se abat de la original, mai mult chiar, în unele bucăți traducătorul și-a permis prea multe libertăți.

Întrucît originalele nu sînt anexate, unele din ele neputînd eu însumi să mi le procur, nu-mi pot da părerea asupra traducerii unor bucăți din culegere și deci pe acelea le-am însemnat în caiet cu X.

Am însemnat de asemenea bucățile existente în culegere care pot fi editate, cît și pe acelea care nu sînt cîntece populare.

Pesta la 31 ianuarie 1872.

Pînă în 1907 — anul morții scriitorului — între Iosif Vulcan și « Societatea Kisfaludy » au existat relații de amiciție cordială, fapt care se poate vedea și din participarea Societății la înmormîntarea scriitorului decedat, pe al cărui sicriu a fost depusă o coroană [14].

Iosif Vulcan a jucat un rol de frunte în acțiunea de stabilire și dezvoltare a relațiilor literare maghiaro-române și de aceea devotata sa activitate trebuie privită ca o valoroasă moștenire progresistă.

[14] **Vulcan** Iosif. *Nagyvarád*, 1927, **nr.** 13 (noiembrie).

https://biblioteca-digitala.ro

15 ANI DE FOLCLORISTICĂ ÎN R.P.R.

La 30 decembrie 1962, poporul nostru a sărbătorit 15 ani de la măreţul eveniment al proclamării Republicii Populare Romîne. Aniversarea acestui eveniment care a deschis înaintea oamenilor muncii din patria noastră calea celor mai profunde transformări înnoitoare, constituie în genere un prilej nimerit pentru întocmirea unui bilanţ al marilor înfăptuiri realizate de poporul nostru, în drumul său nestăvilit spre socialism. După cum a arătat tov. Gh. Gheorghiu-Dej, « poporul romîn, liber şi stăpîn pe destinele sale, a învins cu bărbăţie, sub conducerea partidului, greutăţile inerente profundelor transformări revoluţionare realizate în această scurtă perioadă istorică şi a ridicat ţara pe culmile însorite ale socialismului, deschizînd noi şi luminoase perspective de prosperitate pentru patria noastră » [1].

În această « scurtă perioadă », partidul clasei muncitoare a creat pentru folcloristica noastră nouă, marxistă, ca de altfel pentru întreaga activitate ştiinţifică de cercetare din ţara noastră, condiţii optime de desfăşurare a muncii de specialitate, la nivelul cerinţelor teoretice şi metodologice contemporane. A fost creată baza tehnică-materială indispensabilă unor asemenea cercetări şi s-a organizat reţeaua instituţiilor specializate în studierea creaţiei artistice orale a poporului nostru; au fost fixate obiectivele mai apropiate şi mai depărtate ale muncii de cercetare, în aşa fel încît aceasta să se încadreze în procesul general de construire a culturii noastre socialiste; au fost în parte pregătite cadrele de cercetare corespunzătoare, asigurîndu-se permanent îndrumarea lor ideologică şi ştiinţifică. Încercarea de a ne opri o clipă pentru totalizarea muncii depuse în acest interval are aşadar şi o semnificaţie festivă, dar şi un rost educativ-pedagogic.

Lucrarea de faţă urmăreşte să pună în lumină strădania oamenilor noştri de ştiinţă în opera de creare a folcloristicii marxiste din R.P.R. şi aportul lor la îmbogăţirea teoriei folcloristice marxiste generale cu experienţa romînească a acestor ani, desprinzînd direcţiile către care s-a îndreptat efortul principal al muncii de cercetare, evidenţiind domeniile unde s-au obţinut rezultatele cele mai remarcabile şi circumstanţiind perspectivele ce se deschid cercetării folclorice din patria noastră după parcurgerea acestei importante etape de pregătire, de organizare şi de clarificare.

Vom încerca să analizăm activitatea ştiinţifică a principalelor instituţii de specialitate aşa cum se oglindeşte în lucrările efectuate în cadrul lor şi activitatea editorială generală din această perioadă precum şi activitatea, amplă şi complexă, de valorificare a folclorului nostru în cadrul revoluţiei culturale din ţara noastră. Sperăm să putem arăta cît de intens şi de adînc participă folclorul şi folcloristica noastră la construirea culturii noastre noi, cît de îndreptăţită este afirmaţia după care valorificarea tradiţiilor înaintate ale folclorului nostru ar reprezenta o permanenţă a culturii romîneşti [2].

Înfiinţat în anul 1949, Institutul de folclor din Bucureşti a primit o întreită sarcină, fapt care a influenţat asupra ulterioarei sale dezvoltări şi activităţi. În primul rînd i s-a încredinţat

---

[1] Gh. Gheorghiu-Dej: A XV-a aniversare a Republicii Populare Romîne. Expunere făcută în şedinţa solemnă a Marii Adunări Naţionale. 29 decembrie, 1962. Bucureşti, 1962, 31.

[2] Tudor Vianu: Sur les caractères spécifiques de la littérature roumaine. Bucureşti, 1959; Tudor Vianu: Permanences de la littérature roumaine. Edité par la Commission nationale de la R.P.R. pour l'UNESCO. Bucureşti, 1960.

https://biblioteca-digitala.ro

culegerea sistematică a folclorului contemporan şi conservarea colecţiilor, afectîndu-i-se pentru aceasta şi fondurile de culegeri anterioare ale Arhivei fonogramice a fostului Minister al artelor ca şi ale mult mai bogatei şi mai importantei Arhive de folclor a fostei Societăţi a compozitorilor romîni. A fost continuată tehnica de culegere cu fonograful, electric de data aceasta, tehnică utilizată cu foarte bune rezultate şi ridicată la un înalt grad de dezvoltare de Const. Brăiloiu. Această perioadă a constituit o primă etapă în munca cercetătorilor din Institut. Adoptarea, în 1951, a magnetofonului ca mijloc de culegere şi de conservare a schimbat în multe privinţe tehnica muncii culegătorilor, punînd probleme noi şi cerînd rezolvări noi pentru problemele vechi, aşa încît cu această dată se începe o nouă etapă în munca de tezaurizare a creaţiei folclorice romîneşti. S-au pus, de asemenea, în mod acut, probleme referitoare la conservarea colecţiilor, la accesibilitatea lor pentru munca ştiinţifică, precum şi probleme referitoare la utilarea tehnică a Institutului. În acest fel s-a ajuns la crearea unui serviciu tehnic care participă, direct şi activ, la toate fazele de culegere, înregistrare şi conservare. Metoda de culegere, aşa cum a fost din ce în ce mai clar conturată în ultimii ani, în cadrul Institutului de folclor, reprezintă desigur o contribuţie însemnată la problematica generală a folcloristicii marxiste contemporane.

Culegerile au urmărit în principal două obiective: tezaurizarea prin anchetarea a cît mai numeroase puncte de pe harta ţării, spre lichidarea zonelor albe lăsate de folcloristica burgheză şi tezaurizarea prin anchetarea succesivă a unor zone geografice determinate, pentru desprinderea specificului lor folcloric, a aspectului dialectal al folclorului nostru. În primul caz, s-a urmărit surprinderea fenomenului folcloric viu în suprafaţă, în cel de al doilea caz, în adîncime. Amîndouă principiile au mers, şi continuă să meargă, mînă în mînă.

Aglomerarea, rapidă şi în continuă creştere a materialului cules, a ridicat numeroase şi complicate probleme arhivistice, care au determinat cele trei aspecte esenţiale ale colecţiilor Institutului: arhiva sonoră, cuprinzînd cilindrii de fonograf, benzile de magnetofon şi discurile de patefon; arhiva scrisă, cuprinzînd materialele manuscrise dobîndite pe calea culegerii, precum şi colecţiile bibliotecii de specialitate a Institutului; arhiva foto (şi cinematografică din ultimii ani), care cuprinde informatorii cu care s-a lucrat, aspecte etnografice şi sociologice ale materialelor culese, precum şi înregistrarea dansurilor populare (pe peliculă de film).

Elocvenţa severă a cifrelor ar putea pune în lumină conţinutul documentar al arhivei [3], dar nu surprinde însuşi procesul acumulărilor de fapte, care este în plină desfăşurare şi în permanentă depăşire, de aceea preferăm să facem unele observaţii cu caracter cu totul general. În momentul de faţă, Institutul de folclor din Bucureşti posedă una din cele mai mari colecţii naţionale de folclor; din punctul de vedere al calităţii înregistrărilor şi metodologiei culegerilor, această colecţie este una din cele mai importante culegeri de folclor contemporan; însăşi organizarea, clasificarea şi conservarea acestei colecţii reprezintă o experienţă de seamă în practica folcloristicii mondiale. Aceasta nu s-ar fi putut realiza, dacă regimul de democraţie populară nu ar fi sprijinit cu generozitate munca Institutului, asigurînd, pe măsura necesităţilor, creşterea sistematică a cadrelor, lărgirea dotării tehnice, îndrumarea ideologică şi teoretică.

Cea de a doua sarcină ce s-a trasat Institutului a fost de a îndruma şi susţine activitatea de răspîndire organizată a folclorului în masele largi ale poporului pe toate căile de publicitate existente, lărgindu-se astfel baza folclorică a culturii noastre socialiste. În primul rînd era vorba de îndrumarea formaţiilor artistice de amatori de la oraşe şi sate. În acest scop, Institutului i s-a încredinţat încă de la început şi grija pentru orchestra de muzică populară « Barbu Lăutaru». Evoluţia naturală şi necesară a lucrurilor, respectiv tot mai accentuata dezvoltare a activităţii de culegere şi de cercetare din cadrul Institutului, precum şi impetuoasa dezvoltare a mişcării artistice de amatori, a dus la disjungerea acestor două aspecte ale activităţii de valorificare a folclorului nostru. Nu este însă mai puţin adevărat că specialiştii Institutului de folclor participă, în calitate de consultanţi, la diferite manifestări periodice ale mişcării artistice de amatori şi colaborează strîns cu diferite instituţii care se preocupă între altele şi de popularizarea celor mai de seamă creaţii ale foclorului nostru în mase (radio-televiziunea, C.R.C.C.S. etc.).

---

[3] Din 1927—1949 s-au cules 27.615 piese muzicale, înregistrate pe cilindri de fonograf şi pe discuri de patefon. Din 1949 şi pînă azi s-au cules 27.295 piese muzicale şi 1236 piese literare, ceea ce ridică nr. documentelor sonore din arhiva Institutului la 56.146. La acestea sînt de adăugat 8200 notaţii după auz, 15.000 piese muzicale şi literare provenite din manuscrise achiziţionate de la vechii folclorişti, 1750 piese cu notaţii coregrafice, 25.500 piese material informativ, 19.500 clişee şi fotografii, 1600 reproduceri fotografice de stampe, manuscrise etc. şi 136 filme cinematografice însumînd 3575 metri peliculă.

https://biblioteca-digitala.ro

În fine cea de a treia sarcină încredințată Institutului a fost de a dezvolta în noile condiții create cercetarea științifică a folclorului nostru, punînd în lumină bazele sale istorice și etnografice, conținutul său ideologic și artistic, aportul său la construirea culturii socialiste în țara noastră [4]. În urmărirea acestui scop, s-a inițiat întocmirea acelui corpus al folclorului românesc, visat de atîtea generații de cercetători din trecut, prin conturarea monografică a profilului artistic și funcțional al celor mai importante zone folclorice din țară. Se speră ca, prin alăturarea succesivă a unor lucrări asemănătoare, să se acopere întregul teritoriu al țării și să ajungem prin aceasta la cîștigarea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului folcloric contemporan.

Cercetarea de acest fel a ridicat problema nouă a organizării complexe a muncii în conformitate cu specificul obiectului aflat sub studiu. Sincretismul folcloric a cerut reprezentarea concomitentă, atît în munca de teren cît și în cea de redactare a lucrărilor, a tuturor sectoarelor de activitate științifică din Institut, ceea ce a creat o nouă concepție și o nouă metodologie folclorică, făcîndu-se un mare pas înainte față de trecut, cînd cercetările absolutizau unul sau altul din aspectele realității folclorice în dauna celorlalte. În procesul de sudură a colectivelor de muncă și de elaborare a noii metodologii, s-a putut constata că nu toate sectoarele se aflau la același nivel de dezvoltare teoretică și practică, aceasta drept consecință a inegalității de dezvoltare a folcloristicii noastre din trecut [5]. În timp ce materialul literar, și chiar cel muzical, era mai bine reprezentat și avea o bună tradiție progresistă, folcloriștii coregrafi au fost obligați să-și constituie documentele concomitent cu însăși lămurirea principiilor de lucru, pornind aproape de la nimic. Se cuvine să menționăm aici faptul că, deși coregrafii Institutului de folclor nu au avut înaintea lor nici o culegere științifică de dansuri populare românești și nici tradiția unei metodologii, s-a ajuns ca astăzi sectorul coregrafic să aibă o bine organizată și bogată arhivă coregrafică și un sistem stenografic de notare, elaborat în cadrul Institutului [6]. În ultimii ani, s-a trecut la operația de filmare a dansului popular și mai nou, din anul 1962, la însușirea sistemului de notare kinetografică Laban-Knust, care să introducă materialul coregrafic românesc în circuitul științific internațional. Conlucrarea diverșilor specialiști în cadrul acelorași colective monografice a însemnat o experiență științifică pozitivă.

Pe măsura necesității de a-și clarifica problemele teoretice și practice ridicate de material, precum și pentru un schimb de experiență între colective, s-au publicat importante studii în *Revista de folclor* [7], precum și o bogată serie de antologii regionale de cîntece și jocuri [8], care au trezit și în afara Institutului de folclor interesul pentru metoda de muncă și stilul de lucru dobîndite în ultimii ani, lucrări în care se poate urmări însăși evoluția istorică a acestei metode și a acestui stil.

Dar în procesul muncii s-a făcut simțită carența unor adecvate instrumente de lucru, care să elimine timpii morți, să economisească eforturile, să aducă informația la zi, ridicînd astfel productivitatea muncii științifice. Pentru aceasta, sectorul literar a început alcătuirea

---

[4] Vezi pentru aceasta: Mihai Pop: Problemele și perspectivele folcloristicii noastre. *Revista de folclor*, 1 (1956) 9—35.

[5] Ibidem, 16—17.

[6] Vera Proca: Despre notarea dansului popular românesc. *Revista de folclor*, 1 (1956) 135—171; 2 (1957) nr. 1—2: 65—92.

[7] Lucrări cu caracter general: despre problemele și perspectivele focloristicii noastre de M. Pop, 1 (1956) 9—35; despre metodele de cercetare a folclorului contemporan de M. Pop, 4 (1959) nr. 1—2: 57—66; studii literare: metodologia cercetării prozei populare de O. Bîrlea, 1 (1956) 109—134; despre metoda filologică în folcloristică de O. Bîrlea, 2 (1957) nr. 3: 7—28; probleme de compoziție și stil: despre structura poetică a liricii de Al. Amzulescu, 6 (1961) nr. 3—4: 8—28; despre procedeele de compoziție în creația poetică populară nouă de L. Bîrgu, 4 (1959) nr. 1—2: 67—80; studii muzicale: despre factorii care explică evoluția muzicii populare de Gh. Ciobanu, 1 (1956) 68—108; despre sistemul organic de încadrare a melodiilor populare românești de Paula Carp, 5 (1960) nr. 1—2: 7—24; despre instrumente populare de Tiberiu Alexandru, 2 (1957) nr. 3: 29—54; studii coregrafice semnate de Vera Proca-Ciortea, 1 (1956) 135—171, 2 (1957) nr. 1—2: 65—92; Andrei Bucșan, 3 (1958) nr. 4: 45—72; Anca Giurchescu, 2 (1957) nr. 4: 55—76; 4 (1959) nr. 1—2: 261—278; 5 (1960) nr. 3—4: 65—72.

[8] 125 melodii de jocuri din Moldova. București, 1955; 132 cîntece și jocuri din Năsăud. București, 1958; Antologie folclorică din ținutul Pădurenilor (Hunedoara). București, 1959.

https://biblioteca-digitala.ro

catalogului indice, tematic şi de motive, al prozei noastre populare (basmul, legenda şi snoava) [9]; sectorul de documentare, întocmirea bibliografiei etnografice şi folclorice romîneşti de la 1800—1956, de cînd a început publicarea anuală în *Revista de folclor* a unor bibliografii curente exhaustive [10]; sectorul muzical, alcătuirea catalogului tematic al tuturor melodiilor populare romîneşti. Sectorul coregrafic şi-a alcătuit sistemul propriu de notare, ceea ce constituie instrumentul cel mai de seamă în munca acestui sector, precum şi arhiva proprie.

Lucrările nu s-au desfăşurat fără greutăţi şi îndoieli, dar s-au întocmit în însuşi procesul de dobîndire a experienţei, dacă ţinem seama de faptul că asemenea lucrări se efectuau pentru prima dată în ţara noastră. Este doar ştiut, după cum a arătat Marx că « nu există şosea pietruită care să ducă la ştiinţă şi numai aceia pe care nu-i sperie osteneala urcuşului pe cărările ei abrupte pot nădăjdui că vor ajunge pe culmile ei luminoase »[11].

O atenţie deosebită s-a acordat cercetărilor asupra procesului de creaţie în domeniul folclorului, urmărindu-se, în cadrul unui colectiv special, fenomenul cîntecului nou, izvorît din realitatea socialistă a satului nou şi care oglindeşte profundele modificări apărute în conştiinţa ţărănimii colectiviste [12]. De asemenea, s-a bucurat de atenţia cuvenită şi cercetarea cîntecului muncitoresc revoluţionar [13].

Se poate aşadar afirma că munca în cadrul Institutului de folclor a mers mereu îmbunătăţindu-se, în pas cu însăşi maturizarea ideologică şi ştiinţifică a colectivului de cercetători, realizîndu-se o bază sănătoasă pentru viitoarele studii.

Revista de folclor, organul ştiinţific al Institutului, înfiinţată în 1956, oglindeşte de aproape toate etapele acestei maturizări. Publicaţia a reuşit să grupeze în jurul ei numeroşi specialişti activînd într-alte instituţii de cercetare, solidarizîndu-i în acţiunea comună de clarificare ideologică, ştiinţifică şi metodologică. Cîteva cifre sînt suficiente pentru a ilustra rolul coordonator şi unificator al revistei. Astfel din cele 472 de colaborări, în cei şapte ani de apariţie, 372 au fost asigurate de cercetătorii din Institut şi 100 de cercetători din afara Institutului (69 din Bucureşti, 21 din Cluj şi Iaşi şi 10 din străinătate [14]). Structura revistei reflectă structura organizatorică a Institutului, ca şi direcţiile principale de cercetare din interiorul său. Iată cum se reflectă aceasta în graiul cifrelor: din 128 materiale, 10 au conţinut teoretic general, iar 58 sînt literare, 47 muzicale şi 13 coregrafice. Revista s-a străduit să oglindească într-un mod cît mai fidel şi mai cuprinzător actualitatea ştiinţifică din interiorul ţării şi de peste hotare, informînd prompt şi luînd poziţie în problemele şi discuţiile cele mai importante. Rubricile de cronică, note şi recenzii, în permanenţă bine întreţinute, au îndeplinit acest rol. Desigur o atenţie specială s-a acordat activităţii folclorice din ţările socialiste [15], precum de asemenea s-a arătat un interes

---

[9] Corneliu Bărbulescu: Catalogul poveştilor populare romîneşti. *Revista de folclor*, 5 (1960) nr. 1—2: 59—74.

[10] Adrian Fochi: Proiect pentru schema de clasificare a « Bibliografiei generale a folclorului romînesc ». *Revista de folclor*, 5 (1960) nr. 1—2: 140—150.

[11] K. Marx: Capitalul. vol. I. 1960, ed. a IV-a, 55.

[12] Eug. Cernea şi V. D. Nicolescu: Pe marginea primei culegeri de cîntece noi din Dobrogea. 4 (1959) nr. 3—4: 49—74; Doina Truţă: Cîteva cîntece noi din satul Luna de jos. 6 (1961) nr. 3—4: 29—38; M. Brătulescu: Contribuţii la studierea mijloacelor de compoziţie şi stil în folclorul nou. 7 (1962) nr. 3—4: 39—50; M. Brătulescu: Contribuţie la cercetarea creaţiei noi de strigături. 6 (1961) nr. 1—2: 97—101; G. Habenicht şi L. Bîrgu: „Cît e lumea şi ţara". Asupra genezei şi circulaţiei unui cîntec nou. 7 (1962) nr. 1—2: 128—137.

[13] Adrian Fochi: Contribuţii la cercetarea cîntecului muncitoresc. 5 (1960) nr. 3—4: 77—97; V. D. Nicolescu: Din viaţa unor vechi cîntece muncitoreşti revoluţionare. 6 (1961) nr. 1—2: 11—33; A. Vicol: Pe marginea cîtorva variante ale melodiei « Doina-Haşului » (Doftana). 6 (1961) nr. 1—2: 81—96.

[14] Jiři Vysloužil: *Revista de folclor*, 2 (1957) nr. 1—2: 182—192; St. Djudjef: *Revista de folclor*, 3 (1958) nr. 2: 7—46; Dégh Linda: *Revista de folclor*, 4 (1959) nr. 1—2: 205—226; A. Kovács: *Revista de folclor*, 4 (1959) nr. 1—2: 227—242 şi alţii.

[15] Folclor sovietic: G. Calude, E. Cernea, V. Ciobanu, N. Jula, D. Lăudat, M. Pop, M. Tudoran şi A. Vicol; folclor maghiar: Tiberiu Alexandru, A. Vicol, L. Voita şi Gh. Vrabie; folclor albanez: O. Bîrlea şi Em. Comişel; folclor din Republica Democrată Germană: A. Fochi, O. Papadima şi Gh. Vrabie; folclor bulgăresc: L. Bîrgu, Gh. Ciobanu, A. Fochi şi B. Marcu; folclor cehoslovac: Tr. Ionescu-Nişcov, V. Micznik şi M. Pop; folclor polonez: I. C. Chiţimia, Em. Comişel şi A. Fochi.

https://biblioteca-digitala.ro

special pentru mişcarea folclorică a popoarelor balcanice. De altfel, în această direcţie, s-au desfăşurat acţiuni mai ample şi cuprinzătoare (vizite, schimburi de experienţă, publicări reciproce de materiale sau colaborări directe la întocmirea unor materiale, schimburi de publicaţii, comunicări şi discuţii tovărăşeşti), care au dus la organizarea în ţara noastră, în vara anului trecut, a Festivalului de folclor al ţărilor balcanice şi din zona Mării Adriatice.

În general, aportul ştiinţific al *Revistei de folclor* se concretizează în următoarea schemă totalizatoare:

Anul de apariţie	Studii şi articole					Bibliografii retrospective şi curente	Recenzii				Note şi cronică				Total general materiale publicate anual
	generale	literare	muzicale	coregrafice	Total		interne	externe: democraţii	externe: ţări capitaliste	Total	interne	externe: democraţii	externe: ţări capitaliste	Total	
1956	1	4	6	2	13	1	3	1	—	4	11	7	6	24	42
1957	—	9	11	3	23	1	5	5	7	17	18	15	24	57	98
1958	2	17	10	1	30	1	6	3	5	14	31	21	28	80	125
1959	3	4	8	2	17	1	3	—	1	4	8	8	2	18	40
1960	1	10	2	1	14	1	1	2	—	3	6	5	4	15	33
1961	1	7	4	1	13	1	4	5	—	9	6	5	2	13	36
1962	2	7	6	3	18	1	2	—	—	2	31	7	10	48	69
Total:	10	58	47	13	128	7	24	16	13	53	111	68	76	255	443

Cea de a doua instituţie cu preocupări de studiere a creaţiei artistice orale a poporului nostru este Institutul de istorie literară şi folclor al Academiei R.P.R., în cadrul căruia funcţionează, după cum arată şi titulatura instituţiei, şi o secţie de folclor. De la înfiinţarea sa, secţia a depus o fructuoasă activitate de cercetare în direcţia folclorului literar şi a aspectului poetic al folclorului (desprins din îmbinarea sa sincretică cu muzica şi mişcarea coregrafică, precum şi cu dramaturgia sui-generis a folclorului) [16].

Materialul publicat pînă acum în revista Institutului, *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, arată că activitatea folclorică din interiorul acestei instituţii s-a desfăşurat — deşi în cadrul restrîns al folclorului literar — în trei direcţii principale, la capătul căror activităţi se scontează: o istorie a folcloristicii romîneşti, un manual de folclor romînesc şi o antologie ştiinţifică a folclorului nostru.

Astfel, în vederea alcătuirii unei istorii ştiinţifice a gîndirii folclorice romîneşti, în veacul ce s-a scurs de la inaugurarea de către V. Alecsandri a unor asemenea activităţi, s-a trecut la reconsiderarea muncii unor folclorişti înaintaşi, culegători numai sau şi cercetători, subliniindu-se

[16] Bilanţul unui deceniu de activitate. *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, 8 (1959) 397—400.

https://biblioteca-digitala.ro

aportul lor creator la îmbogăţirea gîndirii şi practicii folclorice în epocile respective, punînd în lumină latura progresistă a activităţii lor dar şi făcînd evidente limitele istorice şi ideologice ale operei lor. S-a cercetat astfel viaţa unor folclorişti ca G. I. Pitiş, Anton Pann, Iordache Golescu, Lazăr Şăineanu, T. T. Burada, Ion Creangă, culegătorii saşi de basme populare romîneşti, Tudor Pamfile, Elena Sevastos, A. Lambrior, Gr. G. Tocilescu[17]. Lista este departe de a fi completă şi, după cum se vede, lipsesc din ea tocmai cei mai importanţi reprezentanţi ai folcloristicii noastre din trecut (lipseşte însuşi părintele folcloristicii romîneşti, Vasile Alecsandri, ca şi învăţatul care a ridicat folcloristica noastră la un înalt prestigiu european, Ovid Densuşianu). Aceasta dovedeşte că nu s-a pornit la drum cu o planificare formală, ţinînd cont de cronologizarea consecventă a activităţii folcloriştilor din trecut, ci în abordarea unei teme sau unei personalităţi s-a lăsat un loc important şi factorului subiectiv, în speţă preferinţa cercetătorului. Cu toate acestea s-au pus cîteva jaloane importante în evoluţia gîndirii folclorice din trecut, alcătuindu-se un punctaj al viitorului tratat de istorie a folcloristicii. Cu ceea ce s-a făcut în aceeaşi direcţie şi a apărut într-alte publicaţii[18], se poate spune că munca de reconsiderare a activităţii folcloriştilor din trecut a dat roade multe şi bogate. Se cuvine să menţionăm aici şi faptul că în urmărirea ideii de a întocmi o cît mai completă istorie a folcloristicii noastre, a fost abordată şi problema unor periodice, care au adus o însemnată contribuţie, de material mai ales, la precizarea disciplinei. S-a cercetat astfel aportul următoarelor publicaţii: *Contemporanul*, *Tribuna*, *Foaia poporului*[19]. Lucrările acestea nu au urmărit prezentarea exhaustivă a problemei, după modelul lucrării similare mai vechi a lui Ion Breazu, ci numai să desprindă liniile directoare ale activităţii şi concepţiei respectivelor colegii redacţionale. O lucrare similară, publicată în *Revista de folclor*, rămîne o tentativă izolată[20].

În vederea alcătuirii unui manual de folclor, Institutul a efectuat unele culegeri ştiinţifice în diferite regiuni ale ţării, nu atît în scop de tezaurizare cît mai ales în scopul de a observa pe viu fenomenul contemporan al folclorului nostru, dar abia în ultima vreme s-a început publicarea rezultatelor acestor anchete la teren[21]. Problema folclorului contemporan şi cea a cîntecului nou, izvorît din realitatea nouă, socialistă, din patria noastră, a preocupat pe cercetătorii Institutului, publicîndu-se în paginile revistei trei studii pe această temă[22]. După cîteva încercări de teoretizare asupra clasificării şi definiţiei creaţiei literare a poporului, ca şi de datare şi perio-

---

[17] În ordinea enunţată, care este şi ordinea apariţiei în revistă a materialelor, de către I. C. Chiţimia, 2 (1953) 55—94; G. Călinescu, 2 (1953) 212—216; Perpessicius, 3 (1954) 27—38; Perpessicius, 4 (1955) 27—47; I. C. Chiţimia, 4 (1955) 95—171; Al. Piru, 4 (1955) 582—584; Al. Bistriţeanu, 5 (1956) 13—40; Val. Ciobanu, 5 (1956) 41—135; Al. Bistriţeanu, 6 (1957) 125—163; I. C. Chiţimia, 6 (1957) 71—124; I. C. Chiţimia, 11 (1962) 8—29.

[18] În *Revista de folclor*: J. Byck despre M. Gaster, 1 (1956) 258—261; I. Muşlea despre S. Micu-Clain, 1 (1956) 249—257; O. Bîrlea despre S. Fl. Marian, 2 (1957) nr. 3: 122—123; Dan Simonescu despre C. Rădulescu-Codin, 2 (1957) nr. 4: 91—121; S. C. Stroescu şi Gh. Ciobanu despre Gh. Dumitrescu-Bistriţa, 2 (1957) nr. 3: 120—122; N. Jula despre S. Fl. Marian, 3 (1958) nr. 3: 115—118; M. Robea despre C. Rădulescu-Codin, 3 (1958) nr. 4: 140—144; C. Zamfir despre G. Dima, 3 (1958) nr. 1: 63—80; A. Fochi şi N. Al. Mironescu despre S. Fl. Marian, 5 (1960) nr. 1—2: 132—137; O. Papadima despre G. Dem. Teodorescu, 6 (1961) nr. 3—4: 55—75; în *Studii şi cercetări ştiinţifice* seria III, Şt. sociale Cluj: I. Breazu despre G. Bariţ, 6 (1955) 33—42; I. Muşlea despre I. Pop-Reteganul, 6 (1955) 45—67; în *Limbă şi literatură*: Al. Bistriţeanu despre Gh. Asachi, 1 (1955/6) 12—37; I. C. Chiţimia despre D. Stăncescu, 1 (1955/6) 64—78; Perpessicius despre Anton Pann, 1 (1955/6) 253—272; E. Şt. Milicescu despre Delavrancea, 2 (1956) 64—78; Al. Bistriţeanu despre C. Negruzzi, 6 (1962) 369—386, ca şi alte articole mai puţin importante publicate în rev. *Steaua*, *Scrisul bănăţean*, *Cultura poporului*, *Iaşul literar*. Tot aici se cuvin menţionate şi prefeţele la unele din republicările de colecţii epuizate.

[19] O. Papadima, 5 (1956) 661—664; Gh. Vrabie, 6 (1957) 225—269; O. Papadima, 10 (1961) 661—701.

[20] D. Pop despre ziarul «Gutinul» din Baia Mare. *Revista de folclor*, 3 (1958) nr. 3: 101—114.

[21] I. C. Chiţimia, 10 (1961) 703—718 culegerea din Dobrogea şi acelaşi, 11 (1962) 131—173, culegerea din Muntenia şi Oltenia.

[22] C. Bărbulescu, 1 (1952) 113—220; anonim, 4 (1955) 597—602; O. Papadima, 9 (1960) 97—119.

https://biblioteca-digitala.ro

dizare a ei [21], şi după tratarea unor teme speciale ca problema cîntecului haiducesc [24] sau ca problema folclorului bucureştean[25], a fost abordată studierea genurilor folclorice româneşti. Au fost cercetate astfel balada, doina, bocetul, paremiologia, alcătuindu-se unele sinteze serioase şi meritorii[26]. Din toate genurile folclorului nostru, cel care s-a bucurat de cea mai mare atenţie şi în direcţia cercetării căruia s-au obţinut cele mai valoroase rezultate, este basmul. Problema a fost tratată colectiv, cercetîndu-se organizat diferitele aspecte ale genului, după care s-a putut întocmi o amplă şi valoroasă lucrare de sinteză. S-a studiat astfel caracterologia personajelor din basm, apoi peisajul, fauna şi flora [27] şi, în fine, a fost redactat un studiu amplu despre estetica basmului, caracterizînd eroii, determinînd esenţa conflictului epic şi atrăgînd atenţia asupra procedeelor specifice de compoziţie ale basmului [28]. Cu toate că nu a fost încă epuizată întreaga structură de gen a foclorului nostru, studiile menţionate mai sus arată că nu sîntem prea departe de apariţia unui manual ştiinţific de folclor literar românesc.

În fine, urmărind să pună la îndemîna cercetătorilor şi a publicului larg o antologie ştiinţifică de folclor tradiţional şi contemporan, cercetătorii Institutului au întocmit o «Antologie de literatură populară» [29], din care au apărut primele două volume, primul cuprinzînd lirica şi epica versificată, iar al doilea, basmul. Materialul provine din publicaţii mai vechi, azi greu accesibile şi din diverse fonduri de manuscrise, este selectat conform tendinţei de a da piesele cele mai reprezentative şi mai realizate artistic şi este uniformizat din punctul de vedere al grafiei, exprimînd metodologia preconizată de Institut în ce priveşte editarea textelor de folclor.

O bogată şi multilaterală activitate folclorică s-a desfăşurat în aceşti ultimi 15 ani în cadrul institutelor de învăţămînt superior, fie că e vorba despre facultăţile de filologie din Bucureşti, Cluj şi Iaşi (şi Timişoara din 1962), despre conservatoarele de muzică din Bucureşti şi Cluj, ori de institutele pedagogice de trei ani [30]. Desigur, aici accentul cade în primul rînd pe procesul didactic de predare sistematică a cunoştinţelor teoretice despre folclorul literar sau muzical şi de formare a viitoarelor generaţii de cercetători. Nu e însă mai puţin adevărat că studenţii au fost tot atît de sistematic antrenaţi în activitatea practică de culegere şi studiere, în cadrul grupelor şi cercurilor studenţeşti de specialitate, organizîndu-se cercetări de teren, cicluri de comunicări ştiinţifice, precum şi lucrări în cadrul seminariilor respective, în direcţia programelor analitice şi specificului respectivelor institute [31]. În cadrul acestor cercuri s-a realizat legătura necesară dintre teorie şi practică, ceea ce a contribuit substanţial la buna pregătire a schimbului nostru de mîine. Activitatea şi preocupările cadrelor didactice universitare se oglindesc în publicaţiile institutelor respective, precum şi într-alte publicaţii academice şi universitare.

O importantă muncă de culegere — mai puţin de studiere — s-a desfăşurat şi în cadrul Societăţii pentru ştiinţe istorice şi filologice. Publicaţia acestei societăţi, *Limbă şi literatură*, aduce dovezi despre bogata muncă depusă de către membrii diverselor sale filiale şi subfiliale. În paginile publicaţiei au apărut lucrări ce merită a fi reţinute [32]. Dar se cuvine a fi pomenite

---

[23] I. C. Chiţimia, 3 (1954) 47-62; acelaşi, 8 (1959) 353—366.

[24] Tr. Ionescu-Nişcov, 2 (1953) 267—268.

[25] O. Papadima, 8 (1959) 445—454.

[26] I. C. Chiţimia, 6 (1957) 595—651; O. Papadima, 9 (1960) 309—329, 627—669; I. C. Chiţimia, 8 (1959) 621—665 şi acelaşi, 9 (1960) 461—484.

[27] Z. Dumitrescu, 2 (1953) 270—272; Al. Bistriţeanu, 5 (1956) 479—494; I. C. Chiţimia, 5 (1956) 523—546; Gh. Vrabie, 5 (1956) 547—580.

[28] G. Călinescu, 6 (1957) 395—484; 7 (1958) 7—135.

[29] Vol. I 1953; vol. II 1956.

[30] Ligia Bîrgu: Folclorul în învăţămîntul superior şi mediu. *Revista de folclor*, 3 (1958) nr. 4: 157—159.

[31] Activitatea cercurilor studenţeşti de folclor din Cluj: *Revista de folclor*, 2 (1957) nr. 3: 125—126; *Făclia*, 13 (1958) nr. 3540; *Îndrumătorul cultural*, 11 (1958) nr. 5: 58; *Revista de folclor*, 3 (1958) nr. 2: 131; *Scînteia*, 27 (1958) nr. 4135, 4147; *Viaţa studenţească*, 3 (1958) nr. 4; *Făclia*, 14 (1959) nr. 3912; *Scînteia tineretului*, 14/15 (1959) nr. 3038; *Tribuna*, 5 (1961) nr. 50: 12; din Timişoara: *Drapelul roşu*, 15 (1958) nr. 4231; 16 (1959) nr. 4439; *Romînia liberă*, 16 (1958) nr. 4297; din Bucureşti: *Revista de foclor*, 6 (1961) nr. 1—2: 135; din Iaşi: *Flacăra Iaşului*, 15 (1959) nr. 4134.

[32] Afară de cele citate la nota 18, vezi şi lucrările lui I. Faragó despre variantele maghiare ale « Mioriţei », 5 (1961) 357—369; V. Adăscăliţei despre dramaturgia populară, 2

https://biblioteca-digitala.ro

aici şi alte organisme, mai modeste ca: cercuri de elevi, pionieri, studenţi şi alţi amatori ai folclorului [33], a căror activitate dovedeşte amploarea efortului depus în ultimii 15 ani pentru cunoaşterea şi valorificarea creaţiei populare. Din aceasta se vede că măcar anumite compartimente ale folcloristicii noastre au ajuns, la nivelul diferitelor instituţii, asociaţii, cercuri etc. să cunoască o dezvoltare pe care nu au cunoscut-o niciodată şi la care nu puteau să aspire cîndva în trecut.

În încheierea acestei discuţii este necesar să subliniem în mod special activitatea folclorică a Casei centrale a creaţiei populare şi a organelor sale regionale. Deşi în sarcina acestora cade în primul rînd valorificarea folclorului, în procesul revoluţionar de construire a culturii socialiste, sub îndrumarea lor s-au realizat numeroase culegeri — mai cu seamă de dansuri [34] — care s-au publicat în scopul de a veni în ajutorul mişcării artistice de amatori. Însăşi destinaţia acestor colecţii, de popularizare înainte de toate, arată limitele lor ştiinţifice. Culegerile de dansuri folosesc mai ales descrierea literară a mişcărilor, în mai puţine cazuri transcrieri coregrafice după sisteme improvizate ; culegerile muzicale încearcă armonizări pentru formaţii corale sau instrumentale de amatori [35], culegerile literare merg pe sistemul tradiţional al separării textului poetic de melodia însoţitoare [36].

Dar aceşti 15 ani de republică sînt remarcabili pentru mişcarea folclorică romînească nu numai pentrucă în acest timp s-au creat institute specializate de cercetare, cu o adecvată bază materială, cu cadre bine instruite, cu organe multiple de răspîndire în masele de specialişti şi de nespecialişti a rezultatelor muncii ştiinţifice, ci şi pentru faptul că mişcarea folclorică a ajuns să ocupe, în mod efectiv, locul pe care îl merită în procesul complex al construirii culturii socialiste a poporului nostru. Se poate pe drept cuvînt afirma că asistăm astăzi la triumful acelei idei care a însufleţit partea cea mai aleasă a intelectualităţii noastre din secolul trecut în lupta pentru crearea culturii moderne romîneşti. În bătălia ce se dădea către mijlocul veacului trecut, împotriva cosmopolitismului burghez, ce părea să înnece tinerele mlădiţe ale culturii noastre abia renăscute, s-a afirmat cu hotărîre şi vehemenţă necesitatea întoarcerii la creaţia artistică a poporului, ca la o sursă de inepuizabilă putere şi frumuseţe, ca la o şcoală a umanismului, a optimismului şi a măiestriei artistice. De la o pornire spontană şi romantică, ce se încadra în spiritul revoluţionar al întregii epoci, s-a ajuns la o mişcare conştientă, care şi-a probat temeinicia în operele celor mai de seamă creatori de valori culturale (poeţi, scriitori, pictori, sculptori, muzicieni) şi a devenit astfel una din coordonatele principale ale culturii noastre moderne. Cu hiaturi şi întunecimi ce se explică prin evoluţia contradictorie a culturii noastre de-a lungul acestei perioade (absolutizarea aspectului naţional al culturii folclorice şi alunecarea pe panta reprobabilă a şovinismului, absolutizarea aspectului ruralist şi alunecarea în idilism şi semănătorism, absolutizarea autohtonismului şi primitivismului cu alunecarea în misticism şi iraţionalism — ca o consecinţă a intrării unora din reprezentanţii culturii burgheze în mod nemijlocit la remorca intereselor politice şi în slujba intereselor de clasă ale burghe-

---

(1956) 7—34; Gh. Vrabie despre baladă, 3 (1957) 257—293 şi 6 (1962) 423—439; E. Todoran despre basm, 6 (1962) 397—421; F. Marinca cu publicarea unei variante a baladei Lenore, 6 (1962) 387—395.

[33] Cercuri folclorice de amatori orăşeneşti: Sibiu *Revista de folclor*, 2 (1957) nr. 3: 124—125; Sighet *Pentru socialism*, 9 (1958) nr. 1519; Tg. Cărbuneşti *Înainte*, Craiova 14 (1958) nr. 4081; cercuri folclorice săteşti: com. Cib, rn. Alba *Drumul socialismului*, 10 (1958) nr. 1005; com. Gîlgău, rn. Jibou *Făclia*, 14 (1959) nr. 3858; com. Rebrişoara, rn. Năsăud *Luceafărul*, 2 (1959) nr. 13: 16; cerc folcloric muncitoresc: clubul minier Lonea *Steagul roşu*, Petroşani 16 (1959) nr. 2937; cercuri pioniereşti şi utemiste: Lonea *Steagul roşu*, Petroşani 9/15 (1958) nr. 2849; Cîmpulung Moldovenesc *Scînteia tineretului*, 17 (1961) nr. 3793; Craiova şi Piteşti *Scînteia pionierului*, 11 (1960) nr. 6; reg. Braşov şi Timişoara *Scînteia tineretului* 14/15 (1959) nr. 3048, 3291.

[34] Ida Garai: Jocuri populare pădureneşti. Deva, 1960; Seifert Sigmund: Jocuri populare olteneşti. Craiova, 1959; Gheorghe Sfîrlogea: 15 jocuri populare din regiunea Bacău-Valea Siretului. Bacău, 1960; Tudorel Stănescu: Jocuri populare din regiunea Iaşi. Iaşi, 1959 şi alţii.

[35] Gr. Macovei: 30 melodii de jocuri populare din regiunea Suceava. Suceava, 1961; 100 melodii de jocuri din Ardeal. Bucureşti, 1955; Din folclorul nostru. Ploieşti, 1957; Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa: Cîntece din folclor. Craiova, 1960 şi alţii.

[36] Isidor Rîpă: Cîntece din Ţara Oaşului. Baia Mare, 1960; Constantin Clemente: Tinereţe fără bătrîneţe. Deva, 1961 şi alţii.

https://biblioteca-digitala.ro

ziei), ideea şi-a croit totuşi drum pînă spre zilele noastre, cînd în cele din urmă şi-a aflat, în cadrul revoluţiei culturale actuale, teren favorabil pentru întreaga sa capacitate de înflorire şi de rodire.

În general, ceea ce se cuvine remarcat aici este faptul că mişcarea folclorică din ţara noastră este realmente o mişcare de masă, manifestîndu-se diferit pe trepte şi niveluri diferite, dar străbătînd şi însufleţind compartimentele cele mai diverse ale culturii noastre socialiste. Am enumerat mai sus, desigur în fuga unei simple treceri în revistă, instituţiile ştiinţifice create pentru culegerea folclorului, pentru studierea lui în lumina materialismului dialectic şi istoric, pentru valorificarea şi promovarea tradiţiilor înaintate şi progresiste existente în creaţia artistică a poporului, încercăm acum schiţarea direcţiei folclorice din publicistica romînească a ultimilor 15 ani, pentru a se vedea interesul de care se bucură astăzi folclorul şi folcloristica precum şi participarea specifică a acestora la crearea noii noastre culturi. Pentru că această participare, cum arătam şi altădată, este semnificativă din toate punctele de vedere credem că se poate vorbi pe drept cuvînt despre o asemenea « direcţie folclorică » în publicistica actuală şi pe plan mai larg, în cultura romînească contemporană.

Astfel, marile reviste ale Uniunii scriitorilor din R.P.R. [37] consacră spaţii ample studiilor, articolelor, recenziilor şi chiar culegerilor de folclor. În fruntea tuturor acestora pare să se situeze publicaţia ieşeană *Iaşul literar* [38], în paginile căreia semnează articole importante V. Adăscăliţei, D. Lăudat şi Lucian Dumbravă, despre diverse probleme teoretice generale, despre problema genurilor folclorice, despre activitatea folcloriştilor din trecut. Revista a publicat şi unele culegeri, printre care o substanţială culegere din lirica nouă, respectiv din creaţia populară care consacră artisticeşte evenimentul revoluţionar al încheierii colectivizării agriculturii noastre [39]. Într-o proporţie mai mică şi revista filialei timişorene a Uniunii scriitorilor, *Scrisul bănăţean* [40], publică materiale de folclor sub semnătura lui Eugen Todoran sau Gh. Vrabie ori materiale referitoare la activitatea folcloriştilor bănăţeni înaintaşi ca şi numeroase recenzii şi dări de seamă, publicaţia dovedindu-se bine informată şi la curent cu cele mai noi şi mai importante apariţii. Mai mult, recenzii publică revista clujeană *Steaua* [41] sub condeiul lui D. Florea-Rarişte, dar cuprinde şi unele materiale cu caracter comemorativ, ample şi bine documentate, ale aceluiaşi sau ale altor cercetători. Tot *Steaua* a publicat studiul acad. Perpessicius [42] despre Eminescu şi folclorul, care este proiectul de prefaţă la cel de al şaselea volum al operei definitive a marelui nostru poet.

Se cuvine de asemenea să arătăm că şi marile săptămînale de cultură, cum ar fi *Contemporanul* la Bucureşti şi *Tribuna* la Cluj, acordă o atenţie susţinută tuturor manifestărilor folclorice care au loc în variatele domenii ale vieţii culturale romîneşti şi de peste hotare. Partea teoretică la *Contemporanul* este susţinută de acad. G. Călinescu [43] care a dezbătut, la « cronica optimistului », unele probleme fundamentale de folcloristică în relaţie cu tratatul de istorie a

---

[37] Afară de *Viaţa romînească*, organul central al Uniunii scriitorilor din R.P.R.

[38] V. Adăscăliţei: 10 (1959) nr. 1: 81—89; nr. 3: 78—86; 11 (1960) nr. 3: 65—71; nr. 4: 50—52; nr. 5: 63—66; nr. 6: 80—83; 12 (1961) nr. 4: 51—55; nr. 5: 82—86; 13 (1962) nr. 1: 66—70; nr. 2: 62—67, 77—81; nr. 3: 73—76; nr. 11: 52—56; D. Lăudat: 1956, nr. 4: 123—128; nr. 12: 101—103; 1957, nr. 1: 109—112; nr. 3: 62—68; nr. 10: 104—106; nr. 12: 120—122; Lucian Dumbravă: 1957, nr. 4: 50—52; nr. 5: 63—66; nr. 8: 87—94; nr. 9: 67—81.

[39] V. Adăscăliţei: Din cîntecele colectivizării. *Iaşul literar*, 13 (1962) nr. 5: 39—44. 19 texte de cîntece şi 11 strigături din Moldova.

[40] Despre George Cătană, 9 (1958) nr. 9: 89—92; Gh. Vrabie despre ciclul « Novăceştilor », 9 (1958) nr. 6: 84—91; Eugen Todoran, 9 (1958) nr. 9: 89—92; 12 (1961) nr. 9: 71—76; Nicolae Ursu: Lirica populară bănăţeană. Noul în cîntecul ţărănesc şi muncitoresc, 13 (1962) nr. 5: 71—76.

[41] Despre S. Fl. Marian la 50 de ani de la moarte, 8 (1957) nr. 4: 71—75; despre Ştefan cel Mare în folclor de D. Florea-Rarişte, 8 (1957) nr. 5: 18—27; Ion Apostol-Popescu: Relaţii folclorice romîno-maghiare în părţile Trascăului, 13 (1962) nr. 8: 102—103.

[42] Perpessicius: Eminescu şi folclorul. *Steaua*, 12 (1961) nr. 7: 64—76.

[43] Vezi studiile: Confuzii. *Contemporanul*, 1961, nr. 48; Istoria literaturii. Ibidem, nr. 12; Probleme ale folclorului. Ibidem, nr. 14; Teoria folclorului ca întoarcere la sălbătăcie. Ibidem, nr. 46; Volumul I. [Al Istoriei literaturii romîne]. Ibidem, 1962, nr. 3; Dans, joc şi balet. Ibidem, 1962, nr. 12; Folclor. Ibidem, 1962, nr. 30.

https://biblioteca-digitala.ro

literaturii romîne, la nivelul prodigioasei sale erudiții și capacități de generalizare. La *Tribuna* din Cluj, se face remarcat Dumitru Pop [44], colaborator și la alte cunoscute publicații.

Nu de mai puțină atenție se bucură folclorul și în paginile revistei *Muzica* [45], organul Uniunii compozitorilor din R.P.R. Dincolo de consemnarea plină de interes a tuturor manifestărilor artistice cu caracter folcloric, revista a publicat (mai ales în perioada anterioară apariției *Revistei de folclor* în 1956, cînd era unica publicație periodică accesibilă și pentru studiile de folcloristică muzicală), numeroase materiale muzicale despre creația populară și lupta poporului, despre creația folclorică nouă, despre principiile de studiere a folclorului muzical, despre diverse probleme privind structura cîntecului popular romînesc (armonie și polifonie, formule melodice, simetrie și asimetrie), despre periodizarea folcloristicii muzicale în țara noastră, despre cîntecul muncitoresc revoluționar. De asemenea s-au publicat articole importante despre unii valoroși cercetători muzicologi din trecut, ca Gh. Cucu, D. G. Kiriac, G. Muzicescu, Ion Vidu, Béla Bartók etc.

Revista *Cultura poporului* [46], care a îndeplinit sarcina de a organiza pe un plan superior activitatea căminelor culturale și a formațiilor artistice de amatori (continuată astăzi de *Îndrumătorul cultural*), a publicat, pe lîngă numeroase culegeri de cîntece noi și unele materiale metodologice de îndrumare a muncii de culegere, precum și unele note comemorative despre cîțiva folcloriști înaintași (T. Bălășel, C. Rădulescu-Codin) sau contemporani (Gh. N. Dumitrescu-Bistrița). Revista *Albina*, la cel de al 64-lea an al apariției sale, continuă buna tradiție, care a făcut-o să fie atît de apreciată în masa largă a țărănimii noastre colectiviste, de a publica materiale folclorice, mai ales culegeri de cîntece și strigături populare noi. Deși nu întotdeauna sînt respectate criteriile autenticității folclorice a acestor materiale și normele prezentării lor științifice (detaliile corespunzătoare de culegere și publicare) culegerile publicate în coloanele *Albinei* au un rol pozitiv în educarea socialistă a țărănimii noastre, căreia i se adresează în special.

De altfel, toată presa noastră contemporană, urmînd o bună tradiție a presei din trecut, de la presa centrală pînă la cea regională și chiar raională acordă un loc amplu și o preferință accentuată problemelor de folclor, fie că e vorba de publicări de texte — mai ales din creația nouă — fie de întreținerea vie a interesului față de multiplele aspecte ale valorificării folclorului. Printre gazetele ce s-au specializat în organizarea periodică a cîte unei pagini de folclor nou se numără *Secera și ciocanul* din Pitești, *Drumul socialismului* din Deva, *Zori noi* din Suceava. *Pentru socialism* din Baia Mare. S-ar putea discuta îndelung cu privire la aportul pe care presa noastră îl aduce la difuzarea celor mai reușite exemplare din creația folclorică nouă și la stimularea multilaterală a activității de valorificare a tradiției în procesul de făurire a culturii noi, dar nu s-ar putea spune nimic nou peste ceea ce arată, cu amănuntul, bibliografiile folclorice curente publicate anual în *Revista de folclor* [47]. În notele sau prefețele acestor bibliografii

---

[44] Probleme generale de metodologie folclorică. *Tribuna*, 1957, nr. 16; probleme legate de viitorul folclorului. Ibidem, nr. 24; probleme ridicate de folclorul haiducesc. Ibidem, 1958, nr. 18.

[45] Printre cele mai importante notăm lucrările despre studierea folclorului muzical de G. Breazul, 4 (1954) nr. 3: 3—4; despre noua creație folclorică de S. V. Drăgoi, 1 (1951) nr. 2: 15—19 și Gh. Ciobanu, 6 (1956) nr. 4—5: 30—42; despre formulele melodice ale cîntecului popular de Paula Carp, 6 (1956) nr. 11: 8—18; despre armonie și polifonie de Tiberiu Alexandru, 9 (1959) nr. 3, 10, 12; 10 (1960) nr. 3, 9, 10; despre simetrie și asimetrie de S. V. Drăgoi, 10 (1960) nr. 11—12; despre periodizarea cercetărilor de folclor muzical de Gh. Ciobanu, 11 (1961) nr. 8—9; despre cîntecul muncitoresc revoluționar de E. Cernea, 11 (1961) nr. 4. S-au scris și numeroase articole critice cu privire la activitatea folcloriștilor muzicali din trecut: Gh. Cucu, 2 (1952) nr. 7; D.G. Kiriac, 1 (1951) nr. 5; G. Muzicescu, 3 (1953) nr. 4; Ion Vidu, 4 (1954) nr. 5 ca și trei articole despre Béla Bartók, 2 (1952) nr. 6; 3 (1953) nr. 1; 5 (1955) nr. 9. Vezi și: Gh. Ciobanu: Folclorul în revista Muzica pe anul 1956. *Revista de folclor*, 2 (1957) nr. 1—2: 194—195.

[46] Articole de metodologie de teren au scris, după cum urmează: Metodologie generală Mihai Pop, 5 (1955) nr. 4; metodologie literară Ovidiu Bîrlea, 5 (1955) nr. 7; metodologie muzicală G. Sulițeanu, 5 (1955) nr. 5; metodologie coregrafică Vera Proca-Ciortea, 5 (1955) nr. 6. Unele medalioane de vechi culegători de foclor în 5 (1955) nr. 12; 6 (1956) nr. 5, 9.

[47] Ion Mușlea: Bibliografia folclorului romînesc pe anii 1944—1950. *Revista de folclor*, 1 (1956) 345—383; Ion Mușlea: Bibliografia folclorului romînesc pe anii 1951—1955.

https://biblioteca-digitala.ro

se fac unele aprecieri statistice, din care rezultă cu destulă claritate aspectul cantitativ al acestui aport. Din punctul de vedere al calității materialului publicat, se pot face aceleași rezerve ca și în cazul revistei *Albina*. De altfel, colaboratorii sînt aceiași. Dar aici primează aspectul cultural și de popularizare, nu aspectul științific, pur folcloric.

Nu am putea realiza un tablou complet în privința evoluției folcloristicii noastre în ultimii 15 ani, dacă nu am trece în revistă și bogata și variata activitate a principalelor case de editură, care au introdus în planurile curente și de perspectivă inițiative valoroase de publicare a folclorului. În primul rînd se cuvine să menționăm aici Editura muzicală, care a publicat de-a lungul anilor o serie importantă de antologii folclorice regionale sau tematice, alcătuite sub îndrumarea sau chiar în interiorul Institutului de folclor. Întocmite după metodele cele mai bune de editare a materialului muzical și literar și prevăzute cu introduceri substanțiale (adevărate studii uneori), aceste lucrări au, pe lîngă altele, și rolul de a difuza principiile metodologice elaborate în cadrul Institutului [48]. În această serie au apărut și unele culegeri efectuate de cercetători, din afara Institutului, cum ar fi Tiberiu Brediceanu cu o veche culegere din Maramureș și Nicolae Ursu cu una din Banat, amîndoi cunoscuți animatori ai mișcării de culegere și ei înșiși harnici și pasionați culegători de folclor [49] ca și culegeri ale unor folcloriști înaintași a căror operă merită lumina publicității, ca D. G. Kiriac cu o masivă culegere de cîntece din toate regiunile țării, N. Lighezan cu o colecție de folclor bănățean, Ilarion Cocișiu cu o bogată colecție din toată țara [50]. Printre culegerile întocmite de înșiși cercetătorii Institutului de folclor, menționăm antologia folclorică din ținutul Pădurenilor, Hunedoara, antologia de cîntece și jocuri din zona Năsăudului, antologia de melodii de jocuri moldovenești și antologia de cîntece populare noi.

Editura Academiei R.P.R. a publicat antologia de poezie și proză populară în două volume elaborată în cadrul Institutului de istorie literară și folclor [51] și ediția critică a celei mai vechi culegeri folclorice românești cunoscută pînă azi, a lui N. Pauleti din 1838, ediție îngrijită și prevăzută cu un important studiu introductiv de Ion Mușlea [52].

Editura pentru literatură și artă, urmărind scopul de a populariza creația folclorică tradițională și contemporană, a publicat în colecția « Biblioteca pentru toți » cîteva importante antologii, printre care notăm una de ghicitori și proverbe, o antologie de lirică populară însoțită de un amplu studiu introductiv asupra genezei, funcției și tematicii acestei producții, o antologie de basme populare românești purtînd titlul « Tinerețe fără bătrînețe », o excelentă antologie de satire populare. În aceeași colecție a apărut și culegerea mai veche de cîntece, doine și strigături a lui Ion Vidu și monografia lirică a unei cîntărețe sucevene, cu un repertoriu impresionant prin bogăție și varietate. Merită de asemenea să semnalăm că aceeași editură a publicat și o culegere de balade populare [53]. Tot aici și-a publicat acad. D. Panaitescu — Perpessicius cele două volume de mențiuni de istorie literară și folclor apărute în 1957 și 1961 [54].

Ibidem, 2 (1957) nr. 4: 152—167; Ion Taloș: Bibliografia folclorului românesc pe anul 1956. Ibidem, 3 (1958) nr. 4: 196—211; Dan Bugeanu și Adrian Fochi: Bibliografia folclorului românesc pe anul 1957. Ibidem, 4 (1959) nr. 3—4: 129—229; Adrian Fochi: Bibliografia folclorului românesc pe anul 1958. Ibidem, 5 (1960) nr. 3—4: 98—183; Adrian Fochi: Bibliografia folclorului românesc pe anii 1959—1960. Ibidem, 6 (1961) nr. 3—4: 106—240; Adrian Fochi: Bibliografia folclorului românesc pe anul 1961. Ibidem, 7 (1962) nr. 3—4: 121—191.

[48] Vezi nota 8.

[49] Tiberiu Brediceanu: 170 melodii populare românești din Maramureș. București, 1957; Nicolae Ursu: Cîntece și jocuri populare românești din Valea Almăjului. București, 1958.

[50] D. G. Kiriac: Cîntece populare românești. București, 1960; Nicolae Lighezan: Folclor muzical bănățean. București, 1959; Ilarion Cocișiu: Cîntece populare românești. București, 1960. Ultimele două colecții, îngrijite și prefațate de Tiberiu Alexandru. Tot la această editură, s-a publicat și studiul de coregrafie al lui Constantin Costea: Jocuri feciorești din Ardeal, 1961.

[51] Tiberiu Alexandru: Instrumentele muzicale ale poporului român. București, 1956.

[52] Anton Pann: Cîntece de lume. București, 1955.

[53] Vezi nota 29.

[54] Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd. Scrise de Nicolae Pauleti în Roșia în anul 1838. Ediție critică cu un studiu introductiv de Ion Mușlea. București. 1962.

https://biblioteca-digitala.ro

Pînă în anul 1958, această editură a publicat şi unele lucrări elaborate de cercetătorii Institutului de folclor, printre care citäm o antologie tematică de cîntece şi doine şi una de vechi cîntece de vitejie. Tot în această editură a apărut schiţa monografică despre instrumentele muzicale ale poporului romîn, a lui Tiberiu Alexandru [55], precum şi o culegere Anton Pann, transcrisă din notaţia psaltică în notaţie muzicală modernă de Gh. Ciobanu [56]. Recent, editura a iniţiat o serie de publicaţii de folclor literar selecţionat pe criterii regionale, din care au apărut pînă acum primele două volume de folclor din Transilvania [57], urmărindu-se alcătuirea sistematică a unei culegeri generale, atît ca tematică cît şi ca cuprindere teritorială. Nu am întocmit un repertoriu complet al lucrărilor apărute în această editură, ci ne mărginim să indicăm lucrările fundamentale; pentru rest trimitem la bibliografiile publicate de noi în *Revista de folclor*. Se cuvine însă să menţionăm aici că editura a vizat şi cercurile foarte largi de cititori de la sate, editînd şi o colecţie specială intitulată « Biblioteca ţăranului muncitor » [58], în care s-au publicat corect şi atent, numeroase selecţiuni din importantele culegeri de folclor din trecut. În felul acesta, editura s-a adresat, ţinînd seama de situaţia actuală, cu folos şi eficienţă, tuturor mediilor culturale din ţara noastră, de la învăţat pînă la şcolar, de la sătean pînă la orăşean, alcătuind lucrări diferenţiate, dar de bună calitate şi de reală valoare.

Ideea de a populariza creaţia artistică a poporului în rîndul tineretului, de la copiii de vîrstă preşcolară pînă la tinerii de universitate, stă în centrul atenţiei Editurii tineretului. În conformitate cu destinaţia diferită a diferitelor lucrări, s-au constituit colecţii bine definite, printre care notăm « Traista cu poveşti » [59], « Biblioteca şcolarului » [60], colecţia « Mioriţa » sau colecţia «Clasicii romîni» [61]. În timp ce prima din aceste colecţii pune, în general, accent pe materiale folclorice prelucrate la un nivel corespunzător vîrstei căreia i se adresează, celelalte pun preţ pe editarea de folclor autentic, urmărind mai ales reintroducerea în circulaţie a unor colecţii de mult epuizate şi practic inaccesibile astăzi publicului larg. Colecţia cea mai importantă din această serie este însă « Mioriţa ». Urmărind în primul rînd scopuri didactice, această colecţie a republicat selecţiuni din culegerile lui Vasile Alecsandri, Tudor Pamfile, Alexandru Vasiliu, Iuliu Zanne, Artur Gorovei, Gr. G. Tocilescu, G. Dem. Teodorescu, Ion Pop-Reteganul, C. Rădulescu-Codin, George Cătană şi alţii [62], precum şi unele antologii tematice de poveşti şi legende, de balade, de strigături [63] etc. Din păcate adeseori faptul, rău înţeles, că erau destinate copiilor de şcoală a făcut ca operaţia reeditării să nu fie efectuată cu toată scrupulozitatea şi corectitudinea, selecţionarea materialelor făcîndu-se în grabă, prefeţele întocmindu-se cu superficialitate, notele şi glosarele alcătuindu-se nu totdeauna cu

---

[55] Monica Rahmil: Ghicitori şi proverbe. 2 vol. Bucureşti, 1957; Flori alese din poezia populară. Antologia poeziei lirice. Bucureşti, 1960; Tinereţe fără bătrîneţe. Basme populare romîneşti. Bucureşti, 1961; Satire populare. Strigături, cîntece satirice, snoave şi anecdote. Bucureşti, 1957; Ion Vidu: Cîntece, doine şi strigături. Bucureşti, 1958; Folclor din Suceava. Cules de George Muntean de la Varvara Muntean. Bucureşti, 1959; Meşterul Manole. Balade populare. Bucureşti, 1960.

[56] Menţiuni de istoriografie literară şi folclor (1948—1956). Bucureşti, 1957; Alte menţiuni de istoriografie literară şi folclor (1957—1960). Bucureşti, 1961.

[57] Folclor din Transilvania. Texte alese din colecţii inedite. Bucureşti, 1962 (2 volume).

[58] Basme, povestiri şi snoave. Bucureşti, 1957 şi 1958 (ed. a II-a). De la lume adunate. Bucureşti, 1958 şi lucrări ale clasicilor: Ion Creangă, Ioan Slavici, Anton Pann.

[59] Mai cu seamă republicări de texte singulare din clasici: Ion Creangă, Petre Ispirescu, Al. Odobescu.

[60] Basme. Bucureşti, 1957; A. Pann: Povestea vorbii şi alte scrieri. Bucureşti, 1960.

[61] În « Clasicii romîni »: P. Ispirescu: Basme. Bucureşti, 1959. Alte două colecţii mai puţin importante: Cartea şcolarilor mici. Înşiră-te mărgărite, unde s-au publicat printre altele: O. Bîrlea: Snoave şi ghicitori. Bucureşti, 1957; Ioan Slavici: Doi feţi cu stea în frunte. Bucureşti, 1958; Biblioteca ostaşului: Pe-un picior de plai. Bucureşti, 1957.

[62] V. Alecsandri: Poezii populare. 1956, 1960 (ed. a II-a); Tudor Pamfile: Cîntece de ţară. 1960; Al. Vasiliu: Poveşti. 1958, 1960 (ed. a II-a); Iuliu A. Zanne: Proverbele romînilor. 1959; Artur Gorovei: Cimiliturile romînilor. 1959; Gr. Tocilescu: Balade şi doine. 1958; G. Dem. Teodorescu: Poezii populare. 1957; I. Pop Reteganul: Poveşti ardeleneşti. 1957; C. Rădulescu-Codin: Poveşti. 1957; G. Cătană: Poveşti populare din Banat. 1956.

[63] Poveşti şi legende. 1958; Mioriţa. Balade populare. 1961; Strigături. 1958.

https://biblioteca-digitala.ro

competență. Unele din aceste materiale au atras critica îndreptățită a numeroși cercetători sau iubitori ai creației populare [64].

În Editura didactică și pedagogică a apărut printre altele culegerea de folclor literar a poetului Cicerone Theodorescu intitulată « Izvoare fermecate » [65], ce continuă tradiția publicării de folclor poetic fără respectarea criteriului sincretismului. În aceeași editură au apărut și două culegeri de dansuri populare, transcrise după sistemul stenografic al Institutului de folclor [66].

Merită de asemenea să fie amintite aici și publicațiile nu mai puțin semnificative pentru caracterul de masă al muncii folclorice de azi, realizate în cadrul caselor regionale ale creației populare [67].

Nu mai stăruim asupra unor publicații întîmplătoare sau răzlețe, deoarece din cele de mai sus se vede cît de amplă și de bogată a devenit în ultimii ani mișcarea folclorică din țara noastră, cît este de variată și de adîncă participarea folclorului la construirea culturii noastre socialiste. Dar trebuie să mai menționăm aici două aspecte, care lărgesc considerabil sfera preocupărilor folclorice actuale și anume: culegerea, studierea și editarea folclorului minorităților naționale din R.P.R. [68], precum și popularizarea pe scară largă, în țara noastră, a celor mai strălucite realizări folclorice străine, în primul rînd a popoarelor din țările de democrație populară, dar și din țările capitaliste, ori din țările îndepărtate care s-au eliberat de curînd din lanțurile colonialismului.

S-ar putea crede din cele de mai sus, deși am arătat și limitele acțiunilor întreprinse, că toată această activitate s-a desfășurat în chip uniform ascendent, fără îndoieli, fără contradicții, fără greșeli. Lucrurile nu stau de loc așa. Procesul de lămurire, atît a problemelor ce țin de concept, domeniu și metodă, cît și a celor ce țin de preluarea critică a moștenirii trecutului, s-a desfășurat în focul unei bătălii susținute împotriva rămășițelor burgheze din conștiința unora, ca și contra influenței concepțiilor burgheze actuale din conștiința altora. Din această luptă folcloristica marxistă din țara noastră a ieșit biruitoare, dar nu fără a fi fost nevoie de o competentă îndrumare din partea organelor specializate ale P.M.R., care au intervenit la timp, criticînd tendințele nejuste ce se manifestau în lucrările unor cercetători (obiectivismul și apolitismul, cosmopolitismul, preluarea necritică, în « torent unic », a moștenirii trecutului etc.), scoțînd în evidență meritele altora și îndreptînd eforturile tuturor folcloriștilor către obiectivele cele mai importante și mai urgente ale cercetării, în cadrul acțiunii planificate de construire a culturii și științei marxiste din țara noastră [69]. Ca în toate celelalte domenii ale complexei vieți din patria noastră, P.M.R. și-a manifestat rolul conducător și în procesul de construire a folcloristicii noastre marxiste, contribuind substanțial și activ la punerea bazelor științifice ale disciplinei și la ridicarea prestigiului ei atît în țară cît și peste hotare.

De un real folos pentru orientarea ideologică și științifică a folcloristicii românești din răstimpul de care ne ocupăm, au fost lucrările învățaților sovietici și ale celor din țările socialiste.

---

[64] M [ironescu Al]. N.: Noi antologii de foclor. *Revista de folclor*, 3 (1958) nr. 4: 159—161; George Muntean: Cum editām folclorul? *Contemporanul*, 1962, nr. 42.

[65] Cicerone Theodorescu: Izvoare fermecate. Culegere de folclor. București, 1958.

[66] Andrei Bucșan: Jocuri din Ardealul de Sud. București, 1957; Jocuri populare din Muscel și Bran. București, 1958.

[67] Vezi notele 36—38.

[68] Notăm cele mai importante dintre lucrările de acest gen. Materiale maghiare: Moldvai csángó népdalok és népballadák. București, 1954; Rózsa, rózsa, piros rózsa. Székely népdalok. București, 1957; Háromszéki magyar népköltészet. Tg. Mureș, 1957; Szegö Iulia és Sebestyen Dobó Klára: Köttötem bokrétát 150 népdal. București, 1958; materiale germane: Sächsische Volksmärchen aus Siebenbürgen. București, 1958; Alexander Tietz: Das Zauberbründel. Märchen aus den Banater Bergen. București, 1958; materiale evreiești: Emil Săculeț: Cîntece populare evreiești. București, 1959; materiale sîrbești: S. L. Ilici: Antologia srpskih narodnih pesama. București, 1958; materiale țigănești: Gh. Ciobanu: Despre așa numita gamă țigănească. *Revista de folclor*, 4 (1959) nr. 1—2: 123—146; materiale tătărești: G. Sulițeanu: Cercetarea folclorului minorităților naționale. Folclorul tătarilor din Dobrogea. *Revista de folclor*, 3 (1958) nr. 4: 153—154.

[69] I. Mitran: Revista « Studii și cercetări de istorie literară și folclor ». *Lupta de clasă*, 36 (1956) nr. 6: 125—127; Ileana Vrancea: Cu privire la unele studii despre folclorul literar. *Lupta de clasă*, 39 (1959) nr. 2: 98—111; Ileana Vrancea: Cercetări despre folclorul revoluționar al clasei muncitoare. *Lupta de clasă*, 41 (1961) nr. 12: 112—113.

https://biblioteca-digitala.ro

Popularizarea lor consecventă în paginile revistelor de specialitate, discutarea lor în cadrul colectivelor de cercetători din diversele institute, schimburile de experienţă angajate între învăţaţii din aceste ţări, înfiinţarea unui organ comun de informare şi documentare ştiinţifică, etnografică şi folclorică, *Demos* [70], precum şi alte acţiuni de cunoaştere şi preţuire reciprocă, au contribuit la ridicarea folcloristicii romîneşti actuale la un nivel de dezvoltare teoretică şi metodologică pe care nici cei mai optimişti dintre înaintaşi nu l-ar fi putut întrezări. Folcloristica romînească din această perioadă s-a dezvoltat în strînsă legătură cu folcloristica din ţările prietene, simţind şi primind din plin ajutorul tovărăşesc al cercetătorilor din aceste ţări, după cum se poate presupune că experienţa cercetătorilor romîni din aceşti 15 ani şi-a adus contribuţia originală la dezvoltarea şi îmbogăţirea folcloristicii marxiste.

Interesul pe care folclorul şi folcloristica noastră l-au trezit peste hotare se vădeşte în numărul tot mai mare de solicitări pentru colaborarea la cele mai importante publicaţii din străinătate, atît în ţările de democraţie populară cît şi în cele capitaliste, dar şi în numeroasele ecouri apărute în publicaţiile de specialitate din străinătate referitor la activitatea ştiinţifică desfăşurată de specialiştii noştri. Se poate spune, fără falsă modestie, că folcloristica romînească de azi se manifestă ca o prezenţă vie, activă şi luptătoare în folcloristica mondială, dobîndind un prestigiu ştiinţific mereu sporit, pe măsura noilor şi multelor sale izbînzi.

Dacă ne-am opri numai la aspectele culturale semnalate mai sus n-am epuiza, nici pe departe ceea ce se realizează astăzi pe linia valorificării tradiţiilor artistice înaintate ale poporului muncitor. Trebuie aşadar să ne ocupăm şi de aspectul valorificării folclorului în cadrul general al revoluţiei culturale din ţara noastră. În primul rînd este necesar să abordăm problema difuzării folclorului în masele largi populare, acţiune ce se desfăşoară organizat şi consecvent de radiodifuziune, televiziune, cinematografie, presă, învăţămînt şi mai ales în cadrul mişcării artistice de amatori, de înseşi masele largi ale poporului. În ceea ce priveşte radiodifuziunea, unele cifre, deşi relative, sînt totuşi semnificative, Astfel, cele două posturi de radio centrale emit, în decurs de o săptămînă, mai mult de o zi fizică (24 ore) de muzică folclorică, punîndu-se accent pe diferitele genuri ale foclorului romînesc, fără a neglija folclorul minorităţilor naţionale, ori folclorul popoarelor străine. Calitatea emisiunilor radiofonice de folclor a făcut obiectul unor discuţii contradictorii, din care reţinem ca idee de bază necesitatea îmbunătăţirii continui a transmisiilor (ca organizare a programelor, ca selecţie a repertoriilor, ca promovare a interpreţilor etc.) [71]. Dar la aceasta se cuvine să adăugăm şi emisiunile posturilor de radio regionale ca şi cele ale reţelei locale de radioficare, pentru a sesiza întreaga amplitudine şi profunzime a acţiunii.

Deşi reţeaua televiziunii este încă destul de puţin întinsă în comparaţie cu cea a radiodifuziunii, influenţa ei asupra maselor nu e mai puţin importantă. Programele de televiziune cuprind şi ele numeroase materiale folclorice, interpretate de formaţii orchestrale fruntaşe precum şi de cei mai buni solişti amatori sau profesionişti.

Cinematografia popularizează şi ea în masele largi pe cei mai de seamă interpreţi, constituind un stimul permanent al muncii formaţiilor artistice de amatori. Unele filme de lung metraj, cuprinzînd aspecte complexe ale vieţii artistice şi culturale contemporane din satul colectivizat, pot fi considerate momente importante din dezvoltarea noii noastre arte cinematografice [72].

Prezenţa presei în acţiunea generală de valorificare a folclorului nostru a reieşit dintr-alt context, aşa că nu mai revenim. Se cuvine însă să semnalăm că presa de astăzi pătrunde în mase mult mai adînc decît în trecut, rolul ei educativ în general şi aportul pe care-l aduce la

---

[70] Anul 1 (1960) nr. 1—2 fără participare romînească. Recenzii: *Revista de folclor*, 6 (1961) nr. 1—2: 141—142 şi *Studii şi cercetări de bibliologie*, 4 (1961) 247—249: Adrian Fochi. Anul 2 (1961) nr. 1—2 cu 106 şi anul 3 (1962) nr. 1— 2 cu 94 contribuţii documentare romîneşti.

[71] C. Dimitriu: Despre emisiunile radiofonice de muzică populară. *Contemporanul*, 1951, nr. 10; I. Cocişiu: În legătură cu cîntecul popular la radio. *Contemporanul*, 1952, nr. 10; Adrian Vicol: Folclorul muzical în emisiunile posturilor noastre de radio. *Revista de folclor*, 3 (1958) nr. 4: 85—98.

[72] Filmele folclorice: « Ciocîrlia », « Doina Oltului », « Cîntece de nuntă ardeleneşti », « Nuntă în Ţara Oaşului », documentare despre viaţa actuală a satelor noastre (vezi *Scînteia*, 30 (1961) nr. 5064; *Magazin*, 5 (1961) nr. 213); numeroase diafilme pentru copii, după basmele lui Ion Creangă şi Petre Ispirescu.

https://biblioteca-digitala.ro

răspîndirea creaţiei folclorice noi este deosebit de important. Folclorul participă astfel direct şi intens la actul revoluţionar al formării conştiinţei socialiste a oamenilor muncii.

Şcoala, pe toată reţeaua de învăţămînt, de la cea elementară pînă la cea superioară, distribuie în mod planificat în masele tineretului studios cele mai noi cuceriri ştiinţifice ale folcloristicii noastre şi popularizează monumentele cele mai de seamă ale creaţiei artistice a poporului, al căror rol în procesul educării estetice şi cetăţeneşti nu poate fi subliniat îndeajuns.

Această activitate amplă şi susţinută a provocat o frămîntare creatoare nemaiîntîlnită pînă astăzi în viaţa poporului nostru, descoperindu-se noi talente, îmbogăţindu-se cadrul de manifestare a folclorului, favorizînd permanenta dezvoltare a mişcării artistice de amatori, mişcare ce exprimă întreaga sete de cultură şi întreaga capacitate creatoare a poporului nostru. S-a arătat că « factorii noi » (pe care i-am enumerat mai sus) « nu acţionează sporadic, întîmplător, ei fac parte din marea acţiune susţinută şi îndrumată de Partid, menită să ducă la formarea unei noi concepţii despre lume a poporului muncitor, la făurirea culturii şi conştiinţei lui socialiste » [73].

Această acţiune a dus la schimbări ce privesc « funcţia, conţinutul, tematica şi structura creaţiilor populare » [74]. fără însă a afecta în mod egal toate genurile nici toate zonele folclorice din ţară. Trebuie reţinut însă faptul semnificativ, semnalat de altfel mai sus, că acţiunea aceasta a trezit la actul creaţiei artistice conştiente masele largi ale poporului, că difuzarea folclorului în mase n-a întîlnit o receptivitate pasivă, ci a reactivat toate latenţele artistice existente în popor, canalizîndu-le în direcţia exprimării lor nemijlocite.

Nu este cazul să întîrziem aici asupra detaliilor privind amplitudinea mişcării artistice de amatori, e însă necesar să arătăm că ceea ce s-a realizat în trecut, în mod izolat şi întîmplător, înfrîngînd cu greu inerţia statului burghez, se realizează astăzi în veritabile proporţii de masă, sub directa şi atenta grijă şi îndrumare a regimului democrat popular. Corul de la Chizătău sau cel din Poiana Sibiului nu mai sînt apariţii fenomenale, unice; astăzi asemenea formaţii activează peste tot, în întreprinderi şi instituţii, în sate şi în oraşe, în universităţi şi în unităţile militare, pretutindeni unde viaţa colectivă pulsează puternic şi optimist. Echipele de dans, căutînd forme noi de expresie a artei coregrafice populare, prin scenizarea celor mai caracteristice piese ale repertoriului de jocuri, au dus departe, peste ţări şi mări, mesajul artistic de pace şi prietenie al poporului nostru. Numeroase premii obţinute la importante competiţii folclorice internaţionale au răsplătit marea măiestrie a interpreţilor noştri. Formaţiile populare instrumentale au cunoscut şi ele o dezvoltare fără precedent, întîlnindu-se peste tot tarafuri, fanfare, orchestre populare de cele mai diferite tipuri. Ca o apariţie nouă, ţinînd de contextul contemporan al mişcării artistice de amatori, trebuie considerate ansamblurile de fluieraşi, de cimpoieri, de tulnicari, ori de trişcaşi. Nenumăraţi buni interpreţi, vocali sau instrumentali, au ieşit la lumină datorită întrecerilor periodice organizate de Casa centrală a creaţiei populare. S-au născut colective artistice noi, cum ar fi brigăzile artistice de agitaţie; s-au înfiinţat mari şi complexe ansambluri de cîntece şi dansuri; s-au creat spectacole populare noi (festivaluri, ştafete folclorice, concursuri, serbări cîmpeneşti etc.), toate contribuind la antrenarea maselor largi, la făurirea culturii lor socialiste. Acţiunea căminului cultural asupra folclorului este multilaterală şi diversă; ceea ce trebuie subliniat în primul rînd e faptul că actul creaţiei folclorice a căpătat un conţinut nou şi o valoare nouă, problemele de bază ale folcloristicii — oralitatea, anonimatul, caracterul colectiv etc. — dobîndind sensuri şi valenţe noi [75].

În fine, pe linia unei admirabile tradiţii, mai vechi de un veac, oamenii noştri de artă şi de cultură s-au inspirat şi în această perioadă din tezaurul folclorului, valorificînd pe un plan superior cele mai strălucite monumente de măiestrie artistică a poporului. Poeţi ca Tudor Arghezi sau Mihai Beniuc, scriitori ca Zaharia Stancu sau Marin Preda, sculptori ca Romulus Ladea şi Vida Géza, compozitori ca Mihail Jora sau Ion Dumitrescu — şi alţii încă pe care spaţiul nu ne îngăduie să-i numim — s-au lăsat influenţaţi în creaţia lor de unda creaţiei populare. Critica literară şi de artă a semnalat substratul folcloric din opera acestor artişti şi a indicat adeseori şi căile cele mai potrivite pentru ridicarea meşteşugului artiştilor contemporani prin exploatarea tradiţiei folclorice. Numeroase studii au subliniat, cu acurateţe şi interes, aceste interferenţe în opera marilor noştri clasici, de la M. Eminescu şi I. L. Caragiale la M. Sadoveanu

---

[73] Mihai Pop: Cîteva observaţii privind cercetarea folclorului contemporan. *Revista de folclor*, 4 (1959) nr. 1—2: 59—60.

[74] Idem, 64.

[75] Florin Georgescu: Folclorul şi mişcarea artistică de amatori. *Revista de folclor*, 4 (1959) nr. 1—2: 97—112; G. Habenicht: Locul căminului cultural în viaţa folclorică a satului Leşu. *Revista de folclor*, 6 (1961) nr. 3—4: 39—54.

https://biblioteca-digitala.ro

și Ion Agîrbiceanu [76]. În felul acesta se întregește aspectul profund folcloric al culturii epocii noastre.

După cum se vede din cele de mai sus, în perioada ultimilor 15 ani de cînd, o dată cu abolirea monarhiei, s-a trecut la construirea socialismului în patria noastră, folclorul a dobîndit un loc de cinste, și bine meritat, în procesul de formare a culturii noastre noi. Folclorul nu este un simplu obiect de studiu, de reconstrucție arheologică a unor momente și etape din trecutul de luptă și suferință a poporului nostru, ci veșnic nou și veșnic viu, participă activ la viața culturală a contemporaneității, dovedindu-se o coordonată majoră și o permanență a culturii romînești moderne. Folcloristica marxistă din țara noastră, studiind și intrepretînd tocmai acest fenomen, a contribuit și ea, în conformitate cu specificul ei și cu locul pe care-l ocupă în cadrul celorlalte științe sociale, la formarea și dezvoltarea culturii socialiste din R.P.R.

ADRIAN FOCHI

[76] Lucrări cu aspect teoretic: I. D. Bălan: Influențe folclorice în poezia noastră actuală. București, 1955; P. Ruxăndoiu: Experiența creației folclorice, factor de inovație reală în poezia contemporană. *Luceafărul*, 4 (1961) nr. 24: 11; valorificarea dansului popular: *Contemporanul*, 1953, nr. 48; 1955, nr. 38; *Îndrumătorul cultural*, 14 (1961) nr. 4: 58; valorificarea cîntecului popular în opera compozitorilor: *Lupta de clasă*, 41 (1961) nr. 3: 73—84; valorificarea basmului în literatura pentru copii: Vl. Colin: Problemele și drumurile basmului cult. București, 1956. Pentru folclorul în opera lui Eminescu: *Caiete critice*, 1957, nr. 1: 178—190, lui I. L. Caragiale: *Steaua*, 13 (1962) nr. 6: 87—91; lui Mihai Beniuc: *Steaua*, 13 (1962) nr. 7: 68—81; lui Ion Agîrbiceanu: *Steaua*, 13 (1962) nr. 9: 104—113, 118—125; lui Victor Eftimiu: *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 6 (1957) 341—363; lui Mihail Sadoveanu: *Tribuna*, 1957, nr. 45; lui Tudor Arghezi: *Caiete critice*, 1957, nr. 1: 240—249; lui Zaharia Stancu: *Revista de folclor*, 6 (1961) nr. 1—2: 123—130; lui C. Porumbescu: *Muzica*, 3 (1953) nr. 3: 52—56; lui George Enescu: *Studii și cercetări de istoria artei*, 3 (1956) nr. 3—4: 245—254; lui Ion Dumitrescu: *Revista de folclor*, 7 (1962) nr. 3—4: 51—67.

https://biblioteca-digitala.ro

DIALECTE ŞI ASPECTE STILISTICE ÎN COREGRAFIA NOASTRĂ POPULARĂ

Dintre manifestările artistice pe care le cunoaşte creaţia populară romînească, fără îndoială că una din cele mai puternice, şi care în toate timpurile a stîrnit admiraţia cercetătorilor, este *jocul*. Expresie fericită a specificului temperamental al poporului nostru, el reprezintă totodată forme artistice cristalizate la un nivel superior. Numărul mare de jocuri existente pe tot cuprinsul ţării (uneori 50—60 de piese diverse în acelaşi sat) precum şi varietatea zonală şi regională a repertoriului, justifică de asemenea marele interes pe care îl trezeşte cercetarea ştiinţifică a dansului popular.

Specialiştii din Institutul de etnografie şi folclor au reuşit pînă în prezent să culeagă peste 1200 de variante de joc din toată ţara. În afară de transcrierea întregului material — care este în curs de efectuare — s-a trecut în ultima vreme la faza superioară a clasificării jocurilor, deocamdată pe baze morfologice.

Astfel s-a ajuns la împărţirea provizorie a materialului în 6 categorii principale, după criteriul formaţiei de joc (cerc, coloană, grup mic, perechi, ceată în monom şi solistice). În interiorul acestor categorii s-au distins peste 40 de tipuri coregrafice, pe baza elementelor de construcţie (figuri etc.), de mişcare şi metrico-ritmice.

Paralel, s-a putut păşi la primele încercări de sinteză, în problema determinării specificului naţional coregrafic. S-au analizat cele circa 100 centre cercetate în toată ţara şi s-a constatat deocamdată existenţa a 35 de zone coregrafice diferite. Firește materialul nu-l putem socoti încă satisfăcător, deoarece pe harta ţării avem încă numeroase pete albe; în planul de perspectivă al Institutului este însă prevăzută lichidarea lor.

Totuşi încă de pe acum încep să se contureze unităţi teritoriale mai întinse, cu trăsături comune, care ne dau dreptul să intuim existenţa a ceea ce numim — prin analogie cu domeniul lingvistic — « dialecte coregrafice ».

Determinarea a necesitat trei faze. După cum s-a mai spus, în primul rînd s-au analizat caracteristicile morfologice şi tipologice ale repertoriilor coregrafice din cele 30 de zone cercetate, rezultatele fiind consemnate în tabele statistice speciale. În a doua fază s-a făcut confruntarea acestor rezultate, ajungîndu-se la izolarea cîtorva centre care prezintă o individualitate mai marcată precum şi un maximum de divergenţă între ele. În sfîrşit acestor zone-nucleu le-am adăugat zonele adiacente, cu un specific înrudit, dar care se îndepărtează mai mult sau mai puţin de matcă; împreună, acestea formează dialectele coregrafice, între care se observă numeroase punţi de trecere (firește, acolo unde materialul nu prezintă un hiat).

Astfel, pe baza unei analize statistice foarte riguroase a proporţiei diferitelor elemente morfologice, am putut determina deocamdată existenţa următoarelor trei dialecte coregrafice bine diferenţiate:

1. Dialectul *dunărean* căruia îi aparţin Oltenia de sud şi de centru, jumătatea sudică a Munteniei şi Dobrogea: din cîte cunoaştem, se pare că şi Banatul ar aparţine aceluiaşi grup prin stratul lui mai vechi, astăzi atît de mult evoluat încît constituie un subdialect aparte. Oltenia de sud constituie zona cea mai puternic reliefată ca individualitate distinctă.

Pretutindeni întîlnim aici un repertoriu foarte bogat şi destul de variat tipologic. Predomină jocurile în grupuri mari (cerc şi coloană), cu succesiune fixă, şi de cele mai multe ori cu figuri neconcordante.

2. Cea mai mare parte a Ardealului central şi vestic pare să constituie, din cîte cunoaştem, un dialect, total diferit de primul, pe care l-am numit *apusean*. Punctul lui cel mai bine dife-

https://biblioteca-digitala.ro

renţiat se situează pe Valea Mureşului mijlociu; destule divergenţe, de ordin ritmic mai ales, ne permit să recunoaştem existenţa unui subdialect aparte în regiunea Bihorului. În general însă predomină jocurile de perechi, şi într-o măsură mai mică unele jocuri bărbăteşti de virtuozitate. Construcţia este în succesiune mobilă şi concordantă; frecvente sînt piruetele şi bătăile cu palma pe picior.

3. Între cele două dialecte extreme se situează o arie foarte întinsă a cărei unitate pare să se contureze puternic, închegîndu-se în jurul lanţului muntos al Carpaţilor, pe ambele versante, din munţii Sebeşului pînă în nordul ţării, de aceea l-am numit dialect *carpatic*. Centrul lui de greutate pare a fi în partea de sud-est a Ardealului, (Bran — Introsura Buzăului), precum şi în zonele învecinate ale Munteniei de nord. Este interesant de constatat apropierea dintre unele puncte extreme ale acestui dialect (de ex. Sibiu-Suceava), ca şi extinderea influenţei lui spre şesul Bărăganului şi Dobrogea cu care a întreţinut pînă de curînd o legătură permanentă; aceasta demonstrează o dată mai mult relaţia dintre diversele categorii de fapte social-istorice. Poziţia lui intermediară din punct de vedere geografic implică desigur şi unele asemănări cu celelalte două unităţi determinate, datorită cărui fapt acest dialect prezintă o foarte mare varietate tipologică şi morfologică, alături însă de multe trăsături proprii, mai ales în domeniul ritmic, unde întîlnim frecvent motivele sincopate.

Părerea noastră este de altfel că aici, în jurul Carpaţilor, ar trebui căutate elementele cele mai specifice folclorului nostru coregrafic, ipoteză pentru care nu există deocamdată decît unele premise de ordin istoric şi etnografic. Unele indicii par totuşi să vorbească în acest sens. Cert este deocamdată faptul că dialectul dunărean prezintă destule contingenţe cu coregrafia balcanică, iar cel apusean cu coregrafia maghiară şi slovacă. Privit însă în general specificul coregrafic romînesc se situează între zona Europei centrale şi occidentale şi zona balcanică, apropiindu-se mai mult de aceasta din urmă, cu care formează, pe cît se pare, o unitate.

Fireşte, nu am putut reda aici decît o imagine simplificată; în realitate problema este mult mai complexă, deoarece trebuie să ţinem seama şi de existenţa a nenumărate zone intermediare sau aberante, din cauza interferenţei, a izolării (de ex. Oaş, Pădureni etc.) sau a modernizării (unele părţi ale Moldovei de est, Munteniei de centru etc.)

Formarea tuturor unităţilor dialectale sau zonale este desigur în strînsă legătură cu condiţiile social-istorice diferite, care au dus la dezvoltarea unui specific cultural divers în regiunile amintite. Cristalizarea dansului popular ca fenomen artistic, în morfologia şi tipologia lui actuală, trebuie deci privită ca o evoluţie continuă dintr-un fond mai vechi, peste care s-au suprapus de-a lungul veacurilor influenţe diverse.

Dar mai trebuie să ţinem seama şi de alţi factori. Preluarea şi prelucrarea formulelor artistice, de către indivizi şi comunităţi, nu se face întîmplător şi uniform, ci trecîndu-le prin filtrul personalităţii proprii. Stilul de interpretare al dansului reiese destul de pregnant pentru fiecare individ; el este de asemenea uşor de intuit, dacă nu şi de formulat matematic, pentru fiecare comunitate mai mică sau mai mare (sat, zonă, regiune), datorită caracterului prin excelenţă colectiv al acestei manifestări artistice. Faptul este de natură a interesa, în afară de folclorişti, şi pe cercetătorii din alte specialităţi. El poate fi urmărit şi în cadrul dialectelor pe care le-am determinat şi mai cu seamă în zonele-nucleu.

Astfel în Oltenia de sud şi în zonele apropiate jocul este în general foarte vioi, chiar exuberant, cu o viteză metronomică medie ridicată (♩ = cca. 130—150); se desfăşoară cu mari deplasări bilaterale, în paşi foarte săltaţi, de dimensiuni şi forţă mijlocie însoţite de mişcări foarte marcate de pendulare a braţelor; felul de joc al bărbaţilor nu diferă prea mult de cel al femeilor.

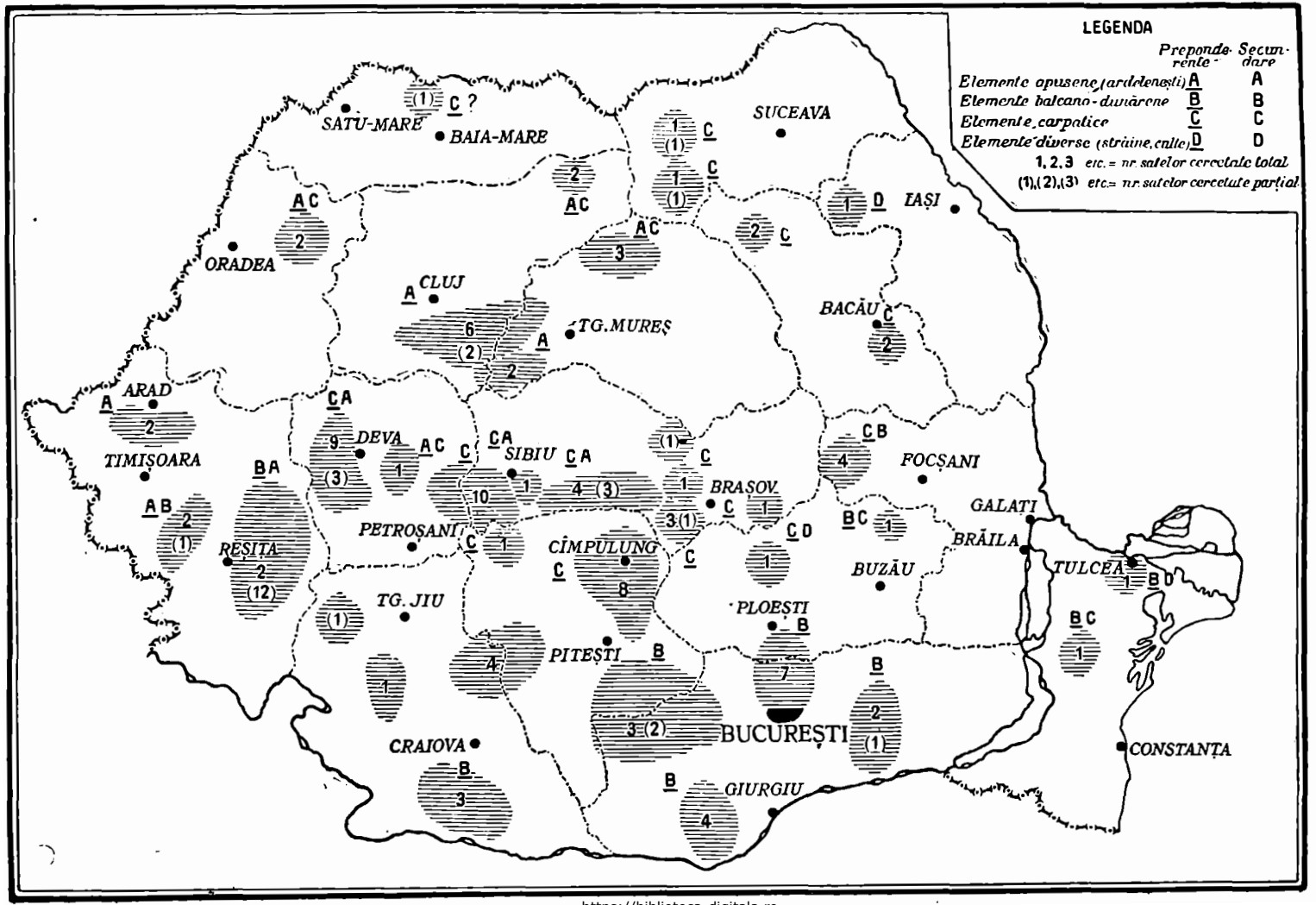
În Valea Mureşului întîlnim cu totul alt aspect. Viteza metronomică este foarte scăzută (♩ = cca. 90—110); mişcările sînt lente şi măsurate, chiar majestuoase, paşii sînt mai mult ampli, apropiaţi de sol şi de o forţă redusă; jocul bărbaţilor diferă mult de al femeilor prin introducerea unor variaţii cu caracter atletic; impresia generală este de multă plasticitate în execuţie.

În Carpaţi jocul posedă o gamă mai variată de exprimare, fiind în general mult mai vioi, cu o viteză metronomică destul de ridicată (♩ = cca. 120—140); mişcarea generală este destul de sobră, cu un elan mai mult interiorizat; paşii sînt de dimensiune mică, foarte apropiaţi de sol, dar de o forţă accentuată şi de o putere de nuanţare deosebită; jocul bărbaţilor diferă destul de mult de al femeilor.

Problematica diversă pe care o pune factorul stilistic în folclorul coregrafic este încă departe de a-şi afla rezolvarea, pe care de altfel credem că folcloriştii nu o pot încerca numai

https://biblioteca-digitala.ro

ZONELE COREGRAFICE CERCETATE



https://biblioteca-digitala.ro

FRECVENȚA ȘI RĂSPÎNDIREA PRINCIPALELOR CATEGORII ȘI ELEMENTE COREGRAFICE ÎN ZONELE CERCETATE

Zone și nr. de localități cercetate	Clase principale						Succesiunea figurilor			Suprapunere pe melodie		Categorii ritmice					Mișcări									Caracterul cercetării
	Cerc	Coloană	Grup mic	Perechi	Ceată (monom)	Solistice	Uniformă	Fixă	Mobilă liberă	Concordanță	Neconcordanță	R. comun	R. dactilic	R. dohmiac	R. amfibrah	R. ternar și asimetric	P. bătuți	P. încrucișați în față	P. încrucișați în spate	Sărituri	Pinteni	Vîrf-toc	Învîrtiri	Pe sub mînă	Ponturi	
Banatul de sud-vest (2)	1	2	1	3	—	1	2	3	3	3	—	3	2	—	—	1	3	3	2	2	1	—	2	2	—	anchete locale
Valea Bistrei (2)	1	3	1	3	1	1	2	2	3	3	—	3	3	—	—	1	3	3	2	2	1	2	2	2	—	anchete locale
Oltenia de sud (3)	3	3	—	1	1	1	3	3	1	3	3	3	2	1	—	2	2	3	1	2	2	1	1	—	—	anchete locale
Gorj (1)	3	2	—	1	—	—	3	3	2	3	1	3	—	—	—	1	3	3	3	1	—	1	—	—	—	sondaj
Vîlcea (4)	2	3	?	?	?	?	2	3	1	3	2	3	2	?	?	?	3	3	3	2	2	2	—	—	—	sondaj
Zimnicea (4)	3	2	—	2	2	1	3	3	3	3	3	3	1	—	2	1	3	3	2	2	2	2	2	—	—	anchete locale
Teleorman (3)	3	1	—	1	1	1	3	3	2	3	2	3	1	2	1	2	3	3	1	1	1	2	1	—	—	anchete locale
Ilfov (7)	3	1	—	3	—	1	3	3	3	3	2	3	1	2	2	2	3	3	1	1	1	2	2	—	—	anchete locale
Bărăgan (2)	3	2	1	1	—	1	3	2	2	3	3	3	—	1	3	2	3	3	2	1	1	2	1	—	—	anchete locale
Hîrșova (1)	3	2	—	2	—	1	3	2	3	3	3	3	1	1	1	1	3	2	1	2	2	1	1	—	—	anchete locale
Tulcea (1)	3	—	2	2	—	—	3	2	—	3	2	3	—	—	2	3	2	3	2	2	?	?	—	—	—	sondaj
Bacău (2)	3	1	2	3	—	1	2	3	3	3	2	3	—	—	1	1	3	2	1	1	1	2	3	—	—	sondaj
Huși (1)	?	?	2	3	—	—	2	3	3	3	—	3	—	?	?	2	3	3	1	2	2	—	3	—	—	sondaj
Bicaz (2)	3	3	2	3	—	2	1	2	3	3	2	3	?	?	?	?	3	2	?	?	?	?	3	—	—	sondaj
Dorne (1)	3	2	2	3	1	—	2	3	3	3	2	3	—	2	1	—	3	3	1	2	1	2	3	—	—	anchete locale
Suceava (1)	3	2	3	3	2	—	2	2	3	3	2	3	—	2	1	—	3	2	—	3	2	3	3	—	—	studiu monografic
Năsăud (2)	—	1	—	3	—	—	—	3	3	3	—	3	—	—	—	2	3	1	—	1	1	1	3	3	1	studiu monografic
Întorsura (1)	2	3	1	3	1	—	1	3	3	3	2	3	1	2	1	1	3	3	2	2	2	2	3	2	—	anchete locale
Bran (3)	2	3	1	3	—	2	2	3	3	3	2	3	1	3	2	1	3	3	2	2	2	2	3	1	—	anchete locale
Perșani (1)	2	2	1	3	2	1	2	2	3	3	2	3	2	2	2	1	3	3	2	3	2	3	3	2	2	anchete locale
Făgăraș (4)	3	3	—	3	2	1	2	2	3	3	2	3	2	2	1	1	3	3	2	3	1	2	3	2	3	anchete locale
Sibiul de est (1)	2	3	—	3	2	—	2	2	3	3	2	3	2	2	1	1	3	3	2	2	2	1	2	2	2	anchete locale
Mărginime (10)	2	3	2	3	2	1	2	2	3	3	2	3	1	2	1	1	3	2	2	2	2	2	3	2	1	studiu monografic
Orăștie (1)	—	—	1	3	3	2	—	1	3	3	—	3	2	—	—	—	2	2	2	2	1	—	3	2	1	sondaj
Pădureni (9)	—	3	—	3	—	—	2	1	3	3	—	3	—	—	—	—	3	2	—	—	—	2	2	1	—	studiu monografic
Valea Lotrului (1)	3	2	2	3	1	1	3	3	3	3	2	3	—	2	1	1	3	2	1	2	2	2	3	—	—	anchete locale
Muscel (8)	3	3	1	3	1	1	3	3	3	3	2	3	1	2	2	1	3	3	2	2	2	2	3	1	1	studiu monografic
Teleajen (1)	3	2	1	3	—	—	3	2	3	3	2	3	—	2	2	1	3	3	1	2	1	2	3	—	—	anchete locale
Rîmnicul Sărat (1)	3	1	1	2	—	1	3	3	2	3	1	3	—	—	1	1	3	3	1	2	1	1	1	—	—	anchete locale
Vrancea (4)	3	3	1	3	1	1	2	3	3	3	2	3	1	2	2	1	3	3	2	3	2	2	2	—	—	anchete locale
Tîrnave (2)	3	2	2	3	2	1	2	3	3	3	2	3	3	—	—	1	1	2	1	1	2	1	3	1	2	anchete locale
Mureșul de sus (3)	2	2	—	3	2	—	2	2	3	3	—	3	3	—	2	—	3	1	1	2	2	2	3	3	3	anchete locale
Mureșul de mijloc (6)	—	1	—	3	2	—	—	—	3	3	—	3	3	—	—	—	1	1	—	2	2	1	3	3	3	studiu monografic
Bihor (2)	1	1	—	3	—	1	—	1	3	3	—	3	1	1	2	—	3	—	—	3	3	2	3	1	3	anchete locale
Arad (2)	1	—	—	3	—	1	2	2	3	3	—	3	3	—	2	1	2	2	—	—	—	—	3	—	—	anchete locale

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

cu datele de pînă acum. Se impune o nouă metodă de lucru, care să folosească unele criterii, revizuite pe bază experimentală, precum şi mijloacele tehnice apropriate (film etc.)

În ultima vreme, folcloriştii au înţeles necesitatea unei lărgiri a perspectivei ştiinţifice în această direcţie. Astfel, o echipă de la Institutul de etnografie şi folclor a efectuat mai multe deplasări în Mărginimea Sibiului în colaborare cu Centrul de antropologie al Academiei R.P.R.

În afară de problemele specialităţilor respective, s-a urmărit în comun relaţia dintre tipul constituţional (aspectul lextomorf sau brahimorf, înălţimea, proporţia membrelor şi alte elemente ale conformaţiei fizice) şi temperamentul specific subiecţilor cercetaţi pe de o parte şi maniera de interpretare a dansului popular pe de altă parte.

A fost deocamdată, firește, numai o punere de probleme, care aşteaptă o definitivare teoretică şi un lung şir de cercetări de teren pentru a ajunge la rezultate concrete.

În orice caz aceasta a făcut să reiasă problematica diversă pe care ne-o pune factorul stilistic în folclorul coregrafic şi pe care specialiştii nu o pot rezolva singuri.

Din acest punct de vedere ca şi în alte privinţe credem că ar fi extrem de utilă o comparaţie a arealelor coregrafice cu arealele antropologice, pentru a se completa informaţiile noastre atît asupra curentelor de circulaţie ale elementelor culturale cît şi asupra omului, ca purtător al acestor elemente culturale.

O îmbinare a acestor rezultate, sub forma unor cartări în atlase, ar deschide noi perspective cercetării folclorice, ca şi antropologiei, putînd interesa în acelaşi timp întregul sector al disciplinelor istorico-sociale.

ANDREI BUCŞAN

https://biblioteca-digitala.ro

ELEMENTE ÎNNOITOARE ÎN STADIUL CONTEMPORAN AL EVOLUŢIEI BASMULUI

Cercetări sistematice de teren [1] au putut stabili că în folclorul contemporan se păstrează încă în forme vii toate speciile prozei populare (basmul, legenda, snoava, povestirea). Răspîndirea şi frecvenţa cea mai mare nu mai este însă a basmului fantastic, ci a snoavei şi povestirii cu caracter realist. Manifestînd o aproximativă reducere a circulaţiei şi a ocaziilor de povestit, basmul fantastic rămîne totuşi o categorie vie a folclorului contemporan, în ciuda dispariţiei în masă a credibilităţii în veracitatea fantasticului. Acest fenomen, determinat de emanciparea culturală a maselor populare, nu provoacă dispariţia speciei, ci transformarea ei, printr-o interpretare nouă a elementelor caracteristice. Simţite astăzi ca simboluri ale realităţii, elementele fantastice fie că sînt tratate conştient ca simboluri, atunci cînd se rămîne pe plan fabulos, fie că sînt transportate la nivelul elementelor simbolizate, prin asimilarea lor la datele reale, ajungîndu-se astfel la o povestire de tip nuvelistic. Cu alte cuvinte, zmeul nu mai e conceput ca o întruchipare supranaturală (omul nu mai crede în existenţa lui), ci ca o realitate hiperbolizată. Sau, în al doilea caz, zmeul dispare ca personaj, fiind înlocuit cu un tip uman generalizat (boier, om rău etc.), care îi conservă psihologia şi, cu funcţie artistică, chiar posibilităţile supranaturale.

Fenomenul nu este cu totul nou, dar se manifestă cu o intensitate sporită şi are trăsături deosebite în perioada actuală, supranaturalul dispărînd ca element de concepţie (credinţă, superstiţie) şi devenind un element de transfigurare artistică a realităţii. Timp îndelungat supranaturalul a existat în conştiinţa creatorilor populari cu ambele funcţii; ocupînd un loc bine determinat în basm, credinţa, magia, superstiţia — căpătau implicit şi o funcţie artistică. Caracteristic pentru perioada contemporană este tocmai absolutizarea acestei funcţii artistice prin înlăturarea totală a încrederii în supranaturalul basmului, fenomen care determină o tratare cu totul nouă, liberă, a elementelor lui specifice.

Ca operă literară basmul reflectă artistic realitatea vieţii şi reprezintă, în acelaşi timp, o atitudine umană faţă de viaţă. Cunoscînd însă vechimea extraordinară a acestei specii folclorice, sîntem îndreptăţiţi să ne întrebăm ce anume realitate reflectă şi cum o reflectă, ce atitudini umane exprimă şi cum le exprimă. La originea lor, basmele au reflectat realităţi foarte îndepărtate în timp de zilele noastre, conservînd, de-a-lungul veacurilor, prin elementele lor tradiţionale, ecoul acestor realităţi. Fără să rămînă însă simple relicve ale preistoriei, basmele s-au adaptat, în îndelungata lor evoluţie istorică, epocilor şi colectivităţilor care le-au păstrat. Transmiţîndu-se oral din generaţie în generaţie, ele s-au transformat continuu în conformitate cu transformările conştiinţei şi cerinţelor maselor populare, devenind expresia proprie a fiecărei epoci, generaţii sau colectivităţi concrete.

Un basm, în momentul în care este povestit, răspunde unei necesităţi sociale concrete. Povestitorul popular este reprezentantul unei anume colectivităţi, a cărei viaţă o trăieşte, însuşindu-şi concepţia, năzuinţele şi psihologia ei. Atitudinea lui personală faţă de basm se datoreşte tocmai acestui lucru. Basmul povestit este trecut prin conştiinţa povestitorului

---

[1] În urma acestor cercetări, efectuate în toate zonele folclorice importante, Institutul de etnografie şi folclor al Academiei R.P.R. posedă astăzi aproximativ 2000 basme, înregistrate pe bandă de magnetofon.

https://biblioteca-digitala.ro

și transformat de această conștiință, devenind o manifestare concretă a ei. Iată de ce, în fenomenul concret al povestitului, basmul apare ca o îmbinare a două entități: schema tradițională a basmului, pe care povestitorul o percepe o dată cu însușirea basmului, și realitatea social-istorică reflectată în conștiința povestitorului. Prin acest al doilea element, basmul devine o oglindă a prezentului, deși structura lui specifică îl păstrează ca o poveste a trecutului îndepărtat (...a fost odată...) și ca o proiectare a dorințelor într-un viitor neprecizat. Prezentul nu va apărea deci în basm sub forma unor evenimente credibile, ci sub forma interpretării contemporane a elementelor lui specifice, a asimilării acestor elemente datelor realității imediate, a datării și localizării prin atmosferă a schemelor tradiționale. Datorită acestui fapt însă, nici schema tradițională nu rămîne imuabilă, ci se transformă de la o epocă la alta, sub influența realităților istorice pe care i le imprimă conștiința povestitorului.

Povestitorii populari din zilele noastre, înarmați cu o nouă experiență de viață, dau basmelor povestite de ei semnificații și valori noi, le încarcă cu un conținut nou de viață, reflectînd în țesătura tradițională a narațiunii elemente ale realității contemporane, făcînd din ele expresii ale actualului stadiu de dezvoltare a conștiinței sociale. Vom încerca să urmărim aceste transformări analizînd cîteva exemple concrete. Pentru folclorist compararea variantelor rămîne unul dintre procedeele de bază ale analizei, nu în vederea căutării unor prototipuri, arhetipuri sau oecotipuri, ci pentru a stabili și explica istoric variațiile unei creații de la o epocă la alta. În ceea ce privește basmul, concluzii valoroase pot fi trase nu numai prin urmărirea variantelor pe care le capătă temele, ci și prin urmărirea variantelor unor episoade și motive independente.

Vom începe analiza cu basmul despre pana miraculoasă și soția necredincioasă [2], urmărind comparativ două variante înregistrate la o diferență apreciabilă de timp:

A. Povestea lui Pantilie — variantă culeasă de George Cătană în Banat, publicată în Povești poporale din Bănat, 1908, pag. 43—54.

B. Pana de vultur — variantă culeasă de Ov. Bîrlea în anul 1952 de la povestitorul Vinca Luca din Cerișor, Hunedoara.

Reținem ca date preliminare momentul (aproximativ) și locul în care au fost culese cele două variante, ca să putem face legăturile respective cu realitățile social-istorice corespunzătoare. Schema basmului, așa cum apare în ambele variante, este următoarea: un om sărac leagă aripa rănită a unei păsări și primește de la aceasta o pană cu ajutorul căreia își poate îndeplini orice dorință. Folosind-o, el își face o gospodărie frumoasă, cu tot ce-i trebuie în ea. Femeia lui, care are relații extraconjugale, este îndemnată de ibovnic să afle secretul înavuțirii. Se preface bolnavă, află secretul, fură pana și-l preface pe soț în cîine, după care ea trăiește cu ibovnicul în liniște și belșug. Cîinele, fugărit de acasă, se reîntîlnește cu pasărea binefăcătoare, care îl ajută să reintre în posesia penei. Ca să-i pedepsească pe nelegiuiți, îi transformă în boi, le face și un car, și îi dă oamenilor din sat să-i folosească cu rîndul la diferite munci, pînă s-or prăpădi.

În mod aproape constant acțiunea basmelor se declanșează într-un cadru real și reclamă împrejurări verosimile. De foarte multe ori, povestitorii își imaginează acest cadru în funcție de mediul natural și social care îi înconjoară. Informatorul lui G. Cătană (varianta A) zugrăvește acest mediu în coordonatele satului bănățean de la începutul secolului XX:

« A fost odată, oameni buni și de omenie, a fost un om și o muiere săraci, săraci, că n-aveau altă după suflet, decît o căsuță în care locuiau și mîinile harnice cu care munceau, ca să-și țină viața în oase».

Făcînd abstracție de stilizarea culegătorului, recunoaștem aici formula introductivă specifică poveștilor care au ca erou omul sărac, foarte caracteristice momentului în care se accentuează diferențierea socială a satului în perioada capitalistă. Satul feudal, de iobagi, nu cunoștea o asemenea diferențiere decît într-o fază incipientă, bazată pe acordarea anumitor privilegii din partea stăpînului unor slujitori docili. Satului feudal îi este caracteristică opoziția dintre țăranul iobag și stăpînul feudal cu toată mulțimea lui de slugi, opoziție care a fost reflectată la vremea ei în basmul fantastic prin forme specifice care s-au conservat. După desființarea iobăgiei ca sistem social și înlocuirea exploatării feudale cu cea de tip capitalist, se diferențiază în viața satului cele trei pături social-economice (țărănimea săracă, mijlocașă și chiaburimea), care cunosc între ele deosebiri mari de mentalitate și concepție. Basmele despre omul sărac oglindesc tocmai acest proces de diferențiere economică. Fenomenul este evident mai ales în povestirile despre omul sărac lipit pămîntului care are un frate bogat și zgîrcit.

[2] În catalogul Aarne — Thompson. tipul nr. 449 (Cîinele țarului).

https://biblioteca-digitala.ro

Aici nu mai este vorba de o opoziție între țăran și boier, ci se profilează clar opoziția dintre țăranul sărac și țăranul bogat, chiabur. Dănilă Prepeleac[3], om sărac cu o droaie de copii, avea un frate « harnic, grijuliu și chiabur », a cărui nevastă « pestriță la mațe și foarte zgîrcită » îi făcea zile fripte bărbatului cînd acesta își ajuta fratele, în virtutea proverbului « frate, frate, dar pita-i cu bani ».

În alt basm cunoaștem un unchiaș și o mătușă săraci « de n-aveau după ce bea apă. Cînd mălai aveau n-aveau sare; cînd aveau sare și mălai, n-aveau legumă ». Din cauza sărăciei « *ajunseseră de rîsul tuturor megieșilor din sat* ». Bătrînii aveau trei feciori dintre care cel mai mic, Țugulea, auzise că mamă-sa are un frate bogat care locuiește în alt sat, și s-a gîndit că n-ar fi rău să-i ceară acestui « unchi » bogat « o mîrțoagă de iapă », ca să iasă cu ea la vînat[4]. Este relevantă în acest cadru mentalitatea satului capitalist în care bogăția este socotită ca un lucru de cinste și mîndrie, iar sărăcia ca un lucru de rușine și ocară.

Vom regăsi aceeași atmosferă și în Povestea lui Pantilie (var. A) al cărui cadru general, destul de vag conturat în formula introductivă, va fi adaptat pe parcurs la situația specifică a satului bănățean. Anumite condiții istorice au imprimat în această regiune un ritm mai rapid procesului de diferențiere economică, cu înavuțiri peste noapte, de felul celei pe care o realizează Pantilie cu ajutorul penei fermecate. Cu mult înainte de primul război mondial Banatul cunoștea un sat dezvoltat, cu o chiaburime numeroasă, puternică și îngîmfată, cu o sărăcime mizeră și disprețuită.

În povestea comunicată de informatorul Vinca Luca (var. B) cadrul narațiunii capătă delimitări istorice mai precise, care contrastează cu vechimea mare pe care povestitorul o acordă faptelor narate:

« Din vremurile vechi, din trecut, odată-ntr-o țară, să-ntîmplăsă on război. Chema oamenii țara la război, c-așa e țara. Chiamă și p-on uom d'înt-on sat. Iel lasă nevastă acasă, cu sărășia śe-o avé, și pleacă la război și iel. Nevastî-sa, ș-așa iel iera cam sărag, nu avé iel, da s-apucasă de-alț uoameni dac-o plecat iel la război; găsise un alț uom din sat, ș-o pierdut tăt ci-o avut, și ie mai avé din sărășie, perdură tăt. Iel scapă di la război, să-ntoarśe-acasă, sănătos. Da acasă nu găsește nimica decît nevasta. Sărac, n-avé niz lemne de foc, de cum să aibă alciva ».

Atmosfera satului este evident schimbată datorită imaginii războiului, care devine o dominantă a întregii variante, determinînd oarecum desfășurarea ei. Oamenii au experiența a două războaie mondiale și s-au transformat psihologic sub presiunea lor. Războiul adîncește mizeria, distruge viața, și așa destul de grea, a omului sărac. Impresia lui este atît de puternică asupra povestitorului, încît episodul cu pasărea rănită îi este subordonat. În varianta A, pasărea e un vultur mare care, căzînd pe neașteptate din înălțime, îl sperie pe om. Eroul îi vede aripa rănită, i se face milă de ea și, la cererea păsării, îi leagă rana. În schimbul acestui gest de caritate, obține pana fermecată. Eroul lui Vinca Luca (var. B) vede « ... colo-nt-on copac, ... o pasăre-acolo, că nu puté să zboare de-acolo ». Condiția existenței păsării este deci apropiată de condiția socială a eroului, de sărăcia și de modestia lui: este o pasăre obișnuită și necăjită. Observîndu-i rana omul meditează: « Ce-o fi cu pasărea asta? Și asta-i chilavă? — Gînise iel la năcazurile din război, cari le văzuse... Oh! — zíše — săraca, parcă și-asta o foz la război ca mine! Șî ie-i pușcată ». Datorită acestei apropieri, legarea ranei nu mai apare ca un gest de caritate făcut la cerința păsării, ci are semnificația unei manifestări de solidaritate cu cei care suportă aceeași mare suferință. Eroul nu este chemat să ajute pasărea, ci îi leagă rana din proprie inițiativă, văzînd-o necăjită, așa cum era el însuși.

Psihologia războiului este atît de puternică în această variantă încît determină și caracterul unor amănunte ale desfășurării epice. Momentul adulterului îi este și el subordonat. În Povestea lui Pantilie, femeia își înșală bărbatul numai după ce, datorită penei fermecate, devine bogată. Adulterul, după îmbogățire, reflectă schimbarea poziției sociale a personajului, ca imitație a compromisurilor conjugale din clasa suprapusă. Fenomenul a fost atît de caracteristic pentru satele bănățene încît a produs și un pseudo-folclor format din cîntece lincențioase care oglindeau decăderea morală a chiaburimii. În varianta culeasă de Ov. Bîrlea, femeia începe să își înșele bărbatul în timp ce acesta este plecat la război, adulterul fiind determinat de această împrejurare. Amănuntul ne sugerează imaginea satului pustiit, cu flăcăii

[3] Basmul lui Ion Creangă este evident de origine folclorică, întrucît subiectul lui îl regăsim și în Povestea vorbei a lui Anton Pann.

[4] P. Ispirescu: Legendele sau basmele romînilor. București, 1882, 313—332: Țugulea, fiul unchiașului și al mătușei.

https://biblioteca-digitala.ro

și bărbații plecați la oaste; aici adulterul nu mai este un lux aristocratic, ci consemnează adîncirea mizeriei materiale și morale a omului care nu rezistă, abrutizarea lui.

Folosirea penei fermecate introduce în dezvoltarea basmului un prim element fantastic esențial, și este interesant de urmărit felul în care proporțiile acestui element fantastic sînt determinate de cadrul real în care este concepută narațiunea. Pana miraculoasă este un obiect magic cu ajutorul căruia poate fi îndeplinită orice dorință. E de prisos să arătăm că, în timpuri mai vechi, oamenii au crezut în existența unor asemenea obiecte. Încadrate în schema basmului, aceste obiecte capătă o funcție estetică complexă, constituind formule artistice care dau glas năzuințelor și visurilor de fericire ale oamenilor. Caracterul acestor aspirații este determinat însă de condiția social-istorică a eroului. Deși pana miraculoasă are puteri absolute și poate îndeplini orice dorință, ea va fi folosită cu măsură, pînă la anumite limite concrete, care corespund unui vis împlinit. Se crează astfel o contradicție formală între posibilitățile infinite ale obiectului magic și folosirea lor limitată, dar tocmai această contradicție imprimă momentului un caracter profund realist.

În Povestea lui Pantilie (var. A) dorința este izvorîtă inițial din nevoia eroului de a avea unelte de muncă și de a-și asigura hrana zilnică. De aceea, el dorește mai întîi un car cu boi, ca să nu mai care lemne cu «cronșa» din pădure, și două vaci cu viței. Numai după ce își asigură toate cele necesare gospodăriei, printr-o interesantă evoluție a mentalității, eroul are senzația bunului care prisosește, a mîndriei pe care i-o oferă bogăția, dorința transformîndu-se într-o tendință de închiaburire. Folosind în continuare pana fermecată, el mai dorește să aibă o pungă mare plină cu galbeni, apoi «o casă cu două rînduri ca la spăii, cu grădină mare, cu grajduri pentru vite, cu cai și căruță, cu slugi și slujnice, ca spăia din satul lor». Eroul se oprește aici, pentru că, în satul bănățean din epoca în care a trăit povestitorul, aceasta era treapta cea mai înaltă a ascensiunii economice a unei gospodării țărănești. Evoluția lui Pantilie reflectă deci realist un fenomen social caracteristic pentru momentul și locul în care a fost culeasă povestea.

Același lucru poate fi spus și despre varianta culeasă în 1952, năzuințele eroului fiind și aici limitate de condiția socială de la care se pornește. Pentru un om întors din război, care își găsește ruinată gospodăria lui și așa destul de săracă, năzuința imediată este aceea de a-și reface modest această gospodărie.

«Într-o zi, să gîndește: «Ce să fac io? ai să vedem, nu-mi fac io o căsuță aișea?» că casa lui iera aproape ruinată, de cîn' plecasă iel, că n-o mai grijit nime de ia. Feșe tri cruș cătă răsărit și ziše: «Să am și io o căsuță, să șed în ie... cu soțiia». Cînd o fost ailaltă zi, o fost gata, numa s-o băgat în ié, ca o oglindă frumoasă... Să gîni: «Acuma să am și io aișea-n casă še-mi trebue». Faše-nt-altă ziuă o cruše cătă răsărit, de tri uori: tot še-i trăbuie la casă iera în bună rînduială».

Este evidentă discrepanța între modestia acestui vis de refacere și dorința de închiaburire din cealaltă variantă. În perioadele postbelice suferințele și mizeria țărănimii muncitoare se accentuau catastrofal. Povestitorul Vinca Luca sugerează foarte precis acest fenomen: omul lui, și așa destul de sărac, cînd s-a întors de la război n-a mai găsit nimic, iar casa sta să se dărîme. În aceste condiții, eroul nu visează bogății, ci dorește să-și încropească o gospodărie în care să poată trăi ca oamenii. Iată de ce pana miraculoasă este folosită cu atîta cumpătare.

De ce totuși după satisfacerea acestor necesități eroul nu se avîntă la mai mult? De ce nu are și el, ca Pantilie, mirajul bogățiilor, al pungii pline cu aur? Limita la care se oprește acest erou modest e determinată de condițiile specifice ale satului în care trăiește povestitorul. Izolarea ținutului Pădurenilor, în care se află satul Cerișor, a determinat o prelungire a vechilor relații sociale. Asigurîndu-și modest traiul de toate zilele ca mineri sau tăietori de lemne, pădurenii nu au cunoscut propriu-zis un proces de închiaburire și nu au putut evolua deci spre o mentalitate determinată de un asemenea proces. Acțiunea celor două variante se desfășoară pe două planuri deosebite ale evoluției sociale, dintre care cel oglindit în varianta mai veche este mai evoluat istoricește decît cel oglindit în varianta mai nouă.

S-ar părea că o altă variantă, culeasă de la un povestitor din același sat (Poanta Nicolae, arhivele Institutului de etnografie și folclor, material informativ nr. 11.289), contrazice întrucîtva cele spuse pînă acum. Un băiat frumos și sărac se însoară cu o fată săracă, pentru că fetele bogate nu se uitau la băieții săraci.

Este semnalată deci o diferențiere între săraci și bogați, dar într-o formă mult mai atenuată decît în varianta Cătană: omul bogat are boi, vacă și gospodărie frumoasă, pe cînd cel sărac cară lemnele de la pădure cu spatele. Și personajul acestei variante face același

https://biblioteca-digitala.ro

lucru pentru ca să-şi facă un rînd de case. Nevasta lui îşi găseşte un « drăguţ » înainte ca bărbatul să fie în posesia penei fermecate, deci adulterul nu are aici semnificaţia unei schimbări de mentalitate prin închiaburire. Într-o zi, mergînd la pădure, omul vede un vultur rănit şi îi leagă aripa. Vulturul îi oferă pana fermecată spunîndu-i: «pana asta faśe tot śe vrei, poţ găsî bani cu ie, poţ găsî comori, poţ să te-nbogăţeşti... ». S-ar părea că nu mai avem acel vis modest de bună stare al eroului lui Vinca Luca, ci un vis de înavuţire. Omul doreşte să găsească o comoară şi o găseşte. Cu banii însă cumpără boi şi vacă şi-şi face o gospodărie frumoasă. Visul de îmbogăţire se opreşte aici, adică exact acolo unde se oprise şi eroul lui Vinca Luca. Motivul comorii nu are deci semnificaţia unei înavuţiri exagerate, ci constituie în această variantă un simplu pretext epic. Ne vom convinge de acest lucru observînd că Pantilie visează banii şi aurul după ce îşi făcuse deja « gospodăria frumoasă», deci ca un plus de avere faţă de cele necesare bunului trai.

Diferenţele dintre această variantă şi cea povestită de Vinca Luca se explică prin situaţia celor doi povestitori. În varianta lui Poanta Nicolae nu apare războiul pentru că povestitorul n-a făcut armată. Eroul porneşte de la o sărăcie normală, nu de la o mizerie adîncită de război. Deşi povestitorul susţine că a învăţat basmul de la Vinca Luca, povestea lui are totuşi asemănări izbitoare cu Povestea lui Pantilie. Ca să-şi spună dorinţele şi să facă semnul crucii cu pana, eroul lui Poanta Nicolae se retrage, ca şi Pantilie, în dosul grădinii. Pasărea nu mai este o pasăre oarecare, ci un vultur, deşi nu tot atît de falnic ca cel din varianta Cătană. Asemenea amănunte lipsesc din varianta povestită de Vinca Luca, ceea ce înseamnă că Poanta Nicolae a cunoscut basmul şi din alte surse, în forme mai apropiate de varianta Cătană. Cu atît mai interesantă este, deci, încadrarea poveştii lui în limitele realităţii sociale a mediului în care trăieşte.

Se poate conchide că deosebirile constatate (continuarea analizei cu alte exemple este inoportună) afectează cadrul general al naraţiunii, forma şi sensul concret al elementelor specifice tradiţionale şi psihologia personajului. Variantele sînt adaptate condiţiilor concrete de viaţă care trăiesc în conştiinţa povestitorului şi care transformă profund caracterul basmelor deşi schema se păstrează, în general, foarte aproape de tradiţie. Această adaptare nu se realizează păstrîndu-se neschimbate valoarea şi semnificaţiile mijloacelor tradiţionale ale basmului, ci prin modificarea lor conform noului aspect concret al conţinutului, a noii mentalităţi şi a noilor concepţii despre viaţă. Este interesantă în acest sens atitudinea povestitorilor faţă de elementul fantastic.

În povestea lui Pantilie elementul fantastic, deşi nu mai reclamă veracitatea în conştiinţa povestitorului, avînd semnificaţie evident simbolică, îşi păstrează totuşi strălucirea lui tradiţională şi distanţa de fenomenul real. Am văzut că pasărea fermecată e un vultur falnic a cărui cădere la pămînt provoacă spaimă. Reîntîlnirea eroului, prefăcut în cîine, cu vulturul, are loc la curtea unui împărat căruia pasărea îi fură copiii, pretext pentru dezvoltarea unui episod predominat de fantastic. Reintrarea în posesia penei fermecate se face şi ea în condiţii puţin obişnuite, stranii: vulturul sparge un geam la casă, nevasta şi ibovnicul ies speriaţi afară, eroul — prefăcut imediat în pupăză — intră pe geamul spart şi fură pana. Întreaga desfăşurare se păstrează deci în atmosfera unui basm fantastic, în adevăratul înţeles al cuvîntului.

În Pana de vultur (var. B) elementul fantastic este mult mai redus şi adaptat mai precis la coordonatele faptului real. Deşi povestitorul ştie, conform tradiţiei, că pasărea e un vultur, în naraţiunea propriu-zisă ne-o prezintă ca pe o pasăre oarecare, modestă şi necăjită. Pana fermecată este şi ea « o pană ca toate penele ». Reîntîlnirea cu pasărea, după metamorfozarea eroului în cîine, nu mai are loc la curtea împăratului — întregul episod este înlăturat — ci la o rugă de la marginea satului, unde se ascunsese cîinele. La redobîndirea penei se folosesc mijloace mai obişnuite vieţii normale a satului: cîinele este metamorfozat în pisică, se reîntoarce acasă şi reuşeşte, într-o noapte, să se furişeze în casă şi să fure pana. Interesantă în această atitudine este apropierea fantasticului de verosimil, de faptul cotidian, fenomen pe care trebuie să-l punem în legătură cu ridicarea nivelului de cunoaştere realistă a povestitorilor şi ascultătorilor lor. Informatorul lui George Cătană, deşi nu mai credea evident în fantastic, miza totuşi pe credulitatea ascultătorilor lui, de aceea nu-şi permitea prea multă libertate în minuirea elementului fantastic. În schimb, la Vinca Luca asistăm în mod vizibil la o transformare radicală a fantasticului dintr-un element de concepţie, credibil, într-un element de expresie voită, necredibilă, ceea ce provoacă o apropiere a naraţiunii specifice basmului de naraţiunea nuvelistică cu caracter realist, fantasticul devenind un atribut care potenţează semnificaţia faptului real. Din cauza aceasta în basmul contemporan au loc mutaţii frecvente de valori, de semnificaţii şi de aspecte concrete ale datelor tradiţionale.

https://biblioteca-digitala.ro

Personajul, alături de elementele fantastice, este cel mai supus acestor schimbări, în sensul schimbării existenței lui concrete și a datelor lui fizice, din lumea obișnuită a basmului, în cea reală. Este foarte frecventă, în variantele unui tip de basm sau ale unui motiv, schimbarea identității sociale a eroului pozitiv. Făt-frumos sau Prîslea pot fi, în variante ale aceluiași basm, feciori de împărați sau de oameni simpli. Dacă vom urmări numai cîteva variante ale schemei-motiv în care apare conflictul dintre fratele cel mic și cei doi frați mai mari [5], vom putea constata cît de mare poate fi varietatea de situări sociale concrete, chiar în variante ale aceluiași tip tematic. Într-o variantă culeasă de Petre Ispirescu a tipului [6] cei trei frați sînt feciorii unui « împărat puternic și mare », care nu a reușit niciodată să guste din merele de aur pe care le rodea pomul miraculos din grădina lui. Într-o altă variantă a aceluiași tip, culeasă de Rădulescu Codin de la povestitorul Toma Chelu [7], cei trei frați sînt feciorii unui om simplu, a cărui singură avere o constituia pomul fermecat. Depășind granițele acestui tip, îi vom regăsi pe cei trei frați ca feciori ai unei babe harnice care a înghițit un bob de piper [8], sau ca feciori ai unui moșneag și ai unei babe, săraci lipiți pămîntului [9]. Deși în desfășurarea epică a schemei acestui motiv grupul celor trei frați dezvoltă în toate cazurile un același conflict principal, esența socială și semnificația personajului se schimbă de la o variantă la alta. Sensul evolutiv al acestor variații constă în înlocuirea treptată a determinărilor fabuloase tradiționale ale caracterelor eroului cu determinări social-concrete, fenomenul contribuind la apropierea basmului fantastic de povestirea nuvelistică.

În această evoluție, locul întruchipărilor supranaturale ostile tinde să fie ocupat de tipuri umane negative: boierul, omul rău, bătrînii răi etc. Transformările nu au loc brusc, ci prin acumulări cantitative. Mai întîi unui zmeu i se atribuie din ce în ce mai multe caracteristici ale unui tip uman concret. Acumularea acestor date șterge treptat din conștiința naratorilor existența personajului fantastic și duce la schimbarea de identitate. Să urmărim acest fenomen în trei variante ale motivului fugii magice (fuga din robie a voinicului zălogit, cu metamorfozarea succesivă în turmă și cioban, biserică și călugăr, lac și rață):

A. Făt-frumos zălogit, cules de Ion Pop Reteganul, publicat în Povești ardelenești, 1912 (ediția a II-a), p. 30—42.

B. Ion Milea, cules de Al. Vasiliu, publicat în Povești și legende, București, 1928, p. 25—32.

C. Mnei Ion și Lodinta, cules de Ov. Bîrlea în 1955, publicat în *Revista de folclor*, 1 (1956) nr. 1—2: 125—132.

În varianta A un copil de împărat este dăruit craiului zmeilor cu condiția că acesta să îl ajute pe împărat să cîștige un război. În robie, feciorul de împărat paște caprele zmeului și se întîlnește cu o fată de împărat, robită și ea în condiții asemănătoare și pusă să păzească gîștele. Iată deci că personajul fabulos, stăpîn al unei mari armate îmbrăcate în oțel, fier și aramă, devine brusc gospodar înstărit, care are nevoie de argați care să-i păzească turma de capre și cîrdul de gîște: fabulosului i se alătură un fapt real, specific vieții satului. Pentru că răutatea constituie atributul predominant al zmeului care robește copiii, un băiat i se va adresa la un moment dat cu « jupîne scaraoschi! » Se face deci o analogie între răutatea zmeului și răutatea diavolului, asimilare care în varianta B duce la substituire.

Motivul fugii din robie apare aici încadrat într-o altă schemă de basm. Un om, la cosit, își dorește să aibă o mie și unu de feciori, pe care îi găsește cînd se întoarce acasă. Cel mai mic dintre ei este zălogit diavolului cînd acesta îi prinde pe ceilalți o mie pe moșia lui, în trecere spre un popă care avea o mie și una de fete de măritat. Lumea satului pătrunde sensibil în componența basmului, personajele fabuloase fiind înlocuite aproape integral cu personaje umane concrete. Însuși diavolul care-l robește pe Ion Milea apare fizic sub aspectul unui « om bătrîn cu comănac pe cap ». Cuplul format din zmeu și zmeoaica mamă, amintind rămășițe ale familiei matriarhale, este înlocuit cu cuplul format din diavol

[5] Acest motiv, deși are totdeauna o schemă unitară, desfășurarea epică ducînd la același deznodămînt (pedepsirea fraților vicleni de către fratele cel mic), apare în tipuri variate de basm, în funcție de aventura pe care o întreprind eroii (merele de aur, eliberarea soarelui și lunii, eliberarea celor trei fete de împărat furate de zmei etc.).

[6] P. Ispirescu: Legendele sau basmele românilor. București, 1882, 81—94: Prîslea cel voinic și merele de aur.

[7] C. Rădulescu — Codin: Îngerul românului. București, 1913, 320—325: Prîslea cel voinic.

[8] A. Gorovei: Cei trei feciori ai babei. *Șezătoarea*, II (1893) nr. 3—4.

[9] Vezi nota nr. 4.

https://biblioteca-digitala.ro

şi drăcoaica cea bătrînă. Aceştia au o fată tînără şi frumoasă care se îndrăgosteşte de Ion Milea şi se sfătuieşte cu el să fugă. Diavolul şi drăcoaica cea bătrînă se apropie şi prin structura familiară, şi prin poziţia lor socială, şi prin modul de comportare, mult mai mult de tipurile umane concrete pe care le reprezintă decît zmeii din varianta A, deşi încercările la care îl supun pe erou pentru a-l omorî sînt de natură fantastică. Ei se pot metamorfoza în cai năzdrăvani care, zburînd pînă în înaltul cerului, intenţionează să-l arunce de acolo pe voinic. Noţiunile de diavol şi drăcoaică apar uneori în această variantă ca simple atribute simbolice, de mare transparenţă, ale vrăjmăşiei personajelor negative, sens cu care sînt folosite, de altfel, şi în vorbirea curentă. Eroilor pozitivi li se dau nume proprii care, apărînd frecvent în dialog, accentuează caracterul nuvelistic al basmului, caracter care devine predominant în varianta C.

Un moşneag are o sută de feciori şi caută pentru ei o sută de neveste. În împrejurări identice cu cele din varianta B, cel mai mic dintre ei, Mnei Ion, este robit de « un zmău şi o zmăoaică ». Nomenclatura de zmeu şi zmeoaică este folosită însă incidental, o singură dată în întreaga desfăşurare a basmului, ca o reminiscenţă formală a tradiţiei. Personajele negative sînt, de fapt, un moşneag şi o babă care ţin o fată de suflet şi care, după ce îl robesc pe flăcău, se prefac pe rînd în costruşă năzdrăvană, pentru a-l putea răpune. Dialogul, foarte dezvoltat în această variantă, este realizat în coordonatele planului real, dînd basmului un aspect evident de povestire nuvelistică:

« — No, măi moşnegi! mînce-te temniţa, că nu l-ai putut omorî!

— Măi babă, mă! Îi viteaz, mă, nu-l pot omorî! »

Estompate de această desfăşurare naturală a povestirii, de prezenţa masivă a verosimilului, puterile miraculoase ale personajelor pozitive apar ca nişte exagerări caricaturale ale neputinţei lor.

Uneori fazele evolutive ale personajului se suprapun sau se succed în desfăşurarea aceluiaşi basm povestit, eroul pendulînd între noile determinări realiste şi determinările fabuloase tradiţionale. De obicei, tipul uman se profilează mai puternic în fixarea iniţială a cadrului realist, care constituie punctul de plecare al fabulaţiei. Apoi, pe măsură ce se înaintează în fabulaţia propriu-zisă, eroul îşi recapătă atributele lui tradiţionale. Într-un basm culeş în comuna Fundu Moldovei [10] împăratul pleacă cu cei trei feciori ai lui la arat. El mai are şi trei fete pe care împărăteasa, rămasă acasă să vadă de gospodărie, le trimite pe rînd cu mîncare la cîmp. Pe drum însă, cele trei fete sînt furate, una cîte una, de trei zmei. Împăratul este de fapt un plugar, împărăţia lui este o simplă gospodărie ţărănească, iar împărăteasa o bună gospodină. Schema tradiţională a basmului se reduce, în această parte expozitivă, la o simplă convenţie, în limitele ei impunîndu-se un mediu natural verosimil, populat de oameni obişnuiţi. După ce cei trei feciori pleacă în căutarea zmeilor răufăcători, atît cadrul cît şi personajele îşi recapătă proporţiile fabuloase, nu însă fără dese reveniri la real.

Toate aceste tendinţe înnoitoare, determinate de actualul stadiu al evoluţiei conştiinţei sociale a maselor populare, apropie sensibil basmul fantastic de viaţa contemporană, de actualitate. Fără să descrie direct evenimentele concrete ale realităţii noi, transformările social-economice care au loc, basmul fantastic înregistrează efectul pe care acestea îl au în conştiinţa oamenilor, noua psihologie a povestitorilor, noul lor nivel de cunoaştere şi noile posibilităţi de a înţelege fenomenele sociale. În foarte multe din basmele culese după 1950 apar elemente de tehnică modernă, viaţa oraşelor cu apectele ei caracteristice, un vocabular axat pe realităţi contemporane. Într-o variantă a basmului despre Cenuşotcă [11], eroul foloseşte, pentru a o omorî pe zmeoiaca mamă, o « boambă » care explodează, în locul tradiţionalului buzdugan înroşit în foc. Un povestitor din Oltenia îşi formează publicul de nuntă şi peţitorii fetelor de împărat nu din crai, feţi-frumoşi, împăraţi şi feciori de împăraţi, ci din profesori, generali şi miniştri. Eroii basmelor lui au servici şi mănîncă la cantină. Soarele de exemplu, cînd se duce dimineaţa la servici, ia raza în primire de la Maica Domnului şi o plimbă pe cer. În timpul zilei sfinţii Petru şi Ilie îi aduc în sufertaş mîncare de la cantină [12]. Serviciul şi cantina sînt

---

[10] Busuioc Verde, povestit de Zoltar Gheorghe, culeş de Ov. Bîrlea, arhiva Institutului de etnografie şi folclor, banda de magnetofon nr. 835.

[11] Drăgan Cenuşe, povestit de Zoltar Gheorghe, culeş de Ov. Bîrlea, arhiva Institutului de etnografie şi folclor, banda de magnetofon nr. 817—818.

[12] Soarele şi împăratul, povestit de Smaranda Nicolae, arhiva Institutului de etnografie şi folclor, banda de magnetofon nr. 1534.

https://biblioteca-digitala.ro

două noțiuni noi pentru povestitorii din zona petroliferă a Olteniei, încetățenite aici o dată cu noua dezvoltare economică a acestei regiuni.

Asemenea amănunte, atît de frecvente în povestitul contemporan încît tind să se constituie într-un aspect caracteristic, creează de obicei note discordante, cu efecte comice, atunci cînd ele vin în contact cu elementele tradiționale ale basmului. Este de așteptat ca sedimentarea lor în esența narațiunii, armonizarea lor cu elementele vechi pe care le interferează, să determine modificări importante în structura specifică a basmului fantastic. Fenomenul este vizibil, dar departe de o oarecare formă relativ finită. Se pot întrezări vag două tendințe: aceea de a folosi în locul elementelor fantastice cuceriri ale tehnicii care să le egaleze, prin mijloace posibile, forța supranaturală (avionul în locul covorului fermecat), și aceea de a da o explicație pseudo-științifică unui fenomen natural imaginat ca fantastic. Povestitorul oltean, de care am vorbit, explică, de pildă, că soarele este un om, iar lumina pe care o vedem de pe pămînt este un fel de lanternă uriașă pe care acesta o plimbă pe cer. Cînd un cioban intră « în servici » la « soare » acesta îl pune să plimbe în locul lui « raza » pe cer (așa se numește lanterna), efectul de lumină putînd fi același dacă ciobanul ar munci corect.

Datorită adaptării intense la aspectele vieții noi, la orizontul cultural și politic mai larg al maselor populare, conținutul social al basmului este aprofundat direct și conștient, în cuprinsul lui transpare mai clar conștiința de clasă a povestitorilor, în schema lui narativă pătrund ecouri generalizate ale unor evenimente contemporane de mare însemnătate istorică. Sentimentul de solidaritate socială pe care l-am întrezărit în gestul omului sărac care leagă pana păsării rănite este tocmai rezultatul creșterii conștiinței politice a maselor populare. Și mai puternic se manifestă acest fenomen într-un basm cules de Ov. Bîrlea de la povestitorul Zoltan Gheorghe din comuna Fundu Moldovei [13].

Un om sărac își duce zilele slugărind la un boier care i-a dat în grijă cinci animale. El este apăsat de conștiința condiției lui de slugă, dar are și conștiința valorii muncii pe care o depune îngrijind cele cinci animale pe care, în consecință, le îndrăgește. Cînd vechilul boierului vrea să taie animalele, eroul își apără munca fugind cu ele în pădure și salvîndu-le astfel viața. Fuga are și semnificația unei eliberări, dar eroul nu știe ce să facă cu libertatea căpătată și rătăcește un timp prin pădure hrănindu-se cu hribi. Ajunge într-un sat și se adăpostește la o bătrînă nevoiașă care nu are cu ce-l ospăta. Nu-i poate face nici măcar o fiertură cît de sărăcăcioasă pentru că fîntîna cu apă e păzită de un balaur care cere sacrificii umane. În forma lui tradițională episodul avea un caracter eroic: un voinic se lupta cu balaurul, îl omoara și se căsătorea cu fata de împărat care tocmai atunci trebuia să fie jertfită. De data aceasta însă balaurul va fi omorît de cele cinci animale. Omul sărac nu va căpăta aureolă de erou, accentul căzînd pe sensul eliberator al episodului. Dar nici acum omul sărac nu are revelația libertății depline, nu-i găsește sensul. Își continuă dezorientat peregrinările pînă ajunge la curtea unui împărat unde intră grăjdar și trăiește din nou, cu intensitate sporită, sentimentul de amărăciune al exploatatului: « Stau și mă gîndesc, îi spune el oii, cea mai năzdrăvană dintre cele cinci animale, că iar am intrat la muncă, mai departe ». Este conștiința omului care caută libertatea și nu o poate găsi într-o lume în care există stăpîni și slugi.

Eroul vede în împărat nu numai pe propriul său stăpîn, ci pe al tuturor celor săraci ca și el, de aceea va lupta împotriva împăratului. Îi cere acestuia să-l supună la probe grele, asemănătoare celor din Harap Alb, și le îndeplinește cu ajutorul celor cinci animale. Pretinde în schimb locul împăratului; neavînd cum să lupte împotriva «puterii» fantastice a omului sărac, împăratul îi cedează locul și îi oferă mîna fetei lui. Eroul refuză și, solidar cu clasa lui, se însoară cu fata cea mai necăjită din țară. Mai mult decît atît, el îi va ajuta pe toți oamenii săraci din împărăția lui. Vechiul împărat, speriat că i se risipește toată averea, unelțește împotriva lui și îl omoară. Întervin din nou cele cinci animale care îl pedepsesc cu moartea pe ucigaș și, înviindu-l pe erou, îi dau următorul sfat: « De astăzi înainte, dumneata vei pune la guvern tăți uameni ca și dumneata ». Omul ascultă și pune la guvern miniștrii « igzact cum o fost și iel, din pătura lui ». Conștiința de clasă și solidaritatea cu cei ce au avut de suferit sînt amplificate aci de refuzul de a mai face compromisuri cu clasele dominante. Pentru erou, și pentru povestitor în același timp, libertatea capătă o semnificație deplină atunci cînd se realizează pentru întreaga lui clasă, nu numai pe plan individual.

Acest ultim exemplu analizat, poate unic sau, în orice caz, destul de rar încă prin felul relativ clar în care dezvoltă conflictul social, prin rezolvarea pe care o dă acestui conflict, demon-

[13] Cu o capră și cu un costruș, povestit de Zoltar Gheorghe, arhiva Institutului de etnografie și folclor, banda de magnetofon nr. 215.

https://biblioteca-digitala.ro

strează posibilităţile nelimitate ale adaptării basmului fantastic la problemele vieţii şi aspiraţiilor de azi ale maselor populare. Ne aflăm în faţa unui fenomen în plin proces de evoluţie, din care se pot distinge cu aproximaţie liniile cristalizărilor de mai tîrziu. Cele cîteva aspecte semnalate în rîndurile de mai sus nu reprezintă decît o vagă încercare în această direcţie. Lipsa unei colecţii de basme care să cuprindă materialul cules în ultimii ani împiedecă deocamdată o discuţie mai largă asupra acestei probleme. Reţinem însă cu certitudine o concluzie fundamentală: procesul de transformare, de adaptare la noile realităţi, a povestitului contemporan este un fenomen real, cu largi posibilităţi de desfăşurare. Aceasta este şi cauza pentru care basmul fantastic rămîne încă o specie vie pentru folclorul contemporan, avînd în acelaşi timp perspective de dezvoltare, chiar dacă acest lucru se petrece în cadrul unei circulaţii mai restrînse.

PAVEL RUXĂNDOIU

Lucrarea a fost prezentată la sesiunea tinerilor folclorişti organizată de Institutul de folclor din Bucureşti, între 3—5 noiembrie 1961.

https://biblioteca-digitala.ro

N. I. DUMITRAȘCU

La 5 februarie 1963 a încetat din viață, în chip cu totul neașteptat, septuagenarul craiovean N. I. Dumitrașcu, neobosit truditor, vreme de 50 de ani încheiați, pe ogorul cercetării creației populare. Prin bogata sa activitate, N. I. Dumitrașcu ocupă un loc de cinste, ca unul dintre cei mai harnici și pasionați folcloriști veterani ai veacului nostru.

Este de remarcat în chip deosebit că, în timp ce majoritatea folcloriștilor generației sale s-au recrutat mai cu seamă dintre învățători, preoți și profesori, N. I. Dumitrașcu nu a fost un «cărturar» ci mic slujbaș al Căilor Ferate, fără a fi depășit treapta modestă de șef de gară.

30 volume și broșuri cu versuri și mai ales cu proză populară, nenumărate contribuții risipite prin peste 40 reviste și gazete, precum și o importantă arhivă manuscrisă, de a cărei continuă creștere și îngrijire s-a străduit neîncetat pînă în ultima clipă a vieții sale, aceasta reprezintă negreșit o contribuție însemnată la folcloristica românească, contribuție impresionantă dacă socotim condițiile deosebit de anevoioase în care a putut să se ocupe de folclor «în timpul liber».

S-a născut la 6 XII 1888 în satul Boureni (rn. Băilești), fiul lui Ion I. Dumitrașcu, (decedat în 1925) și al Mariei (născută Șt. Devesel, originară din Bîrca, decedată în 1939).

Pornind pe drumul școlii, a învățat primele 3 clase în Boureni și a terminat 4 clase primare (repetînd pe a III-a) la Bîrca.

În anul 1901 și-a început studiile gimnaziale la Colegiul Național din Craiova, fiind trecut în «divizia a III-a», alături de elevii proveniți din sărăcimea orașului și fii de țărani ce nu aveau acces în primele două «divizii» rezervate odraslelor de moșieri și negustori craioveni.

În clasele a treia și a patra a fost transferat la Gimnaziul Real din preajma caselor băniei. Acolo a deprins gustul pentru literatură și folclor, sub privegherea unor dascăli luminați ca I. A. Candrea și mai cu seamă romanațeanul Ilie Constantinescu, cel care își hrănea din belșug elevii cu lectura stăruitoare din Creangă și Ispirescu, după ce, el însuși amator de folclor, colaborase cu unele culegeri ce se află incluse în Materialuri Folkloristice publicate de Gr. G. Tocilescu.

Elev în clasa a patra gimnazială, și-a dezvoltat gustul pentru literatură în tovărășia ispititoare a unor colegi mai îndrăzneți în ale condeiului, constituiți în cenaclul «Primăvara Literară», ca A. Popovici-Bănățeanu, autor al unor «Clipe de seară» și C. Crăciunescu.

Greutățile materiale ale familiei împovărate de cinci copii, au făcut ca elevul Dumitrașcu I. N. să-și curme cariera gimnazială în mijlocul clasei a cincea, pentru a se întoarce în satul natal cu pasiunea neistovită pentru condeiul pe care, în ciuda tuturor nevoilor, după avîntul dobîndit în preajma «Primăverii Literare», nu l-a părăsit o viață întreagă.

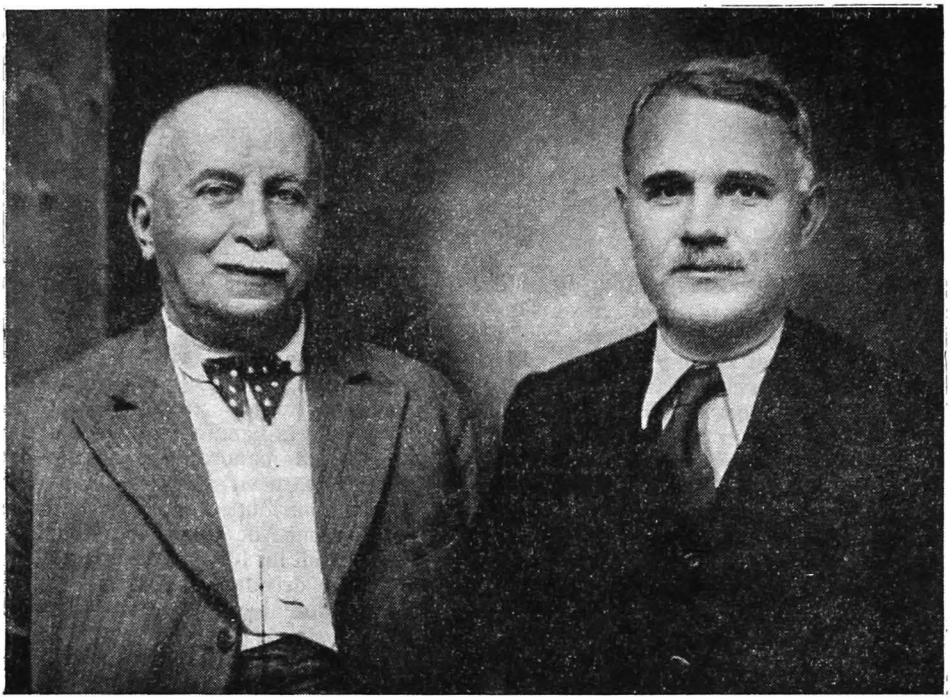
În sat, prietenia strînsă cu verii săi Dumitru P. I., Mitre Topor (Băiețelu) și Ioniță M.R. Dumitrașcu, îndrăgostiți de cîntec și povestire populară, și mai cu seamă sacul fără fund al unor mai vîrstnici neîntrecuți povestitori ca Ion M. Vică din Boureni, Stan și Ștefan St. Badea din Catane, i-au deschis gustul pentru a pune pe hîrtie cîntecul, basmul și snoava populară. Așa se face că începînd din anii 1905—6 a prins să trimită spre publicare materiale folclorice, mai întîi la «Gazeta Nouă» a lui I. M. Rusu din Craiova.

În vara anului 1908, Ștefan St. Badea, ce slujea de informator și învățătorului folclorist Șt. Șt. Tuțescu din Catane, îi mijlocește cunoștința cu acesta, care îi cere material pentru revista «Ion Creangă» a lui Pamfile. După îndemnul lui Tuțescu, începînd cu nr. 2 (1909) «Ion Creangă» primește aproape neîntrerupt pînă la data încetării apariției (1921) colaborarea tînărului N. I. Dumitrașcu, care încerca să-și confecționeze un nume mai sonor adoptînd pseudonimul «Reny», copilărește smuls din finalul satului natal: Bou*reni*! (După intervenția lui Sextil Pușcariu, înciudat

https://biblioteca-digitala.ro

de apariţia unui nume atît de fals-sunător în coloanele unei reviste populare, T. Pamfile îl va determina cu uşurinţă să renunţe îndată la acesta).

În toamna anului 1908 solicitînd un post de învăţător, i se încredinţează Obislavu-Vîlcea unde întemeiază şcoală. Activitatea şcolară şi folcloristică desfăşurată în Obislav în tovărăşia unor informatori ca I. Păsăroiu şi I. Brătulescu, constituie clipe de neuitat



Artur Gorovei şi N. I. Dumitraşcu în vara anului 1938.

pentru învăţătorul care după un an îmbracă haina militară penrtu a nu se mai întoarce niciodată la clasă.

Terminînd serviciul militar în compania a III-a, Batalionul I Vînători din Craiova, la 1 nov. 1911 intră în slujba Căilor Ferate devenind ceferist pentru o viaţă întreagă, mai întîi în cîmpia Munteniei iar după 9 V 1919 în Ardeal, Maramureş şi Oltenia.

Dragostea nestăvilită pentru cîntecul, povestirea şi obiceiurile populare nu l-a părăsit niciodată în cursul multelor sale peregrinări prin gările Bărăganului, Ardealului şi Olteniei. Iscodind printre călători în răgazul « dintre două trenuri» şi mai cu seamă deplasîndu-se fără preget cu trenul, căruţa, calul sau bicicleta pe urma informaţiilor dobîndite « în staţie », N. I. Dumitraşcu a însemnat de pretutindeni cele auzite în zona gărilor pe care le-a slujit: Piatra-Olt, Dîlga, R. Sărat, Feteşti, Şercaia, Codlea, Braşov, Praid, Sf. Gheorghe, Tg. Secuiesc, Mureni, Calafat, Segarcea. În cursul nopţilor albe, fără odihnă aşternea pe curat cele culese în graba expediţiilor zilei. Nici scurtul popas petrecut ca fugar din prizonieratul nemţesc în balta Borcii în anii războiului (1917/18), la «Fischerei Abteilung elf», nu a rămas fără recolta sa folclorică din satele Gîldău şi Şocariciu, în tovărăşia unui preţios informator ca I. Stăniloiu.

Între timp creştea numărul broşurilor publicate iar revistele şi gazetele primeau fără încetare în coloanele lor contribuţiile ceferistului folclorist care întreţinea corespondenţă (păstrată) cu mulţi conducători de reviste şi scriitori de seamă ca: Dr. M. Gaster (Londra), Dr. J. Urban Jarník (Praga), G. Weigand (Leipzig), N. Iorga, G. Vîslan, I. Simionescu, S. Mehedinţi, N. Cartojan, A. Gorovei, T. Pamfile, Pr. T. Bălăşel, Pr. D. Furtună, M. Lupescu, Şt. Şt. Tuţescu, Pr. P. Savin, Pr. G. Dumitrescu-Bistriţa, C. Brăiloiu, I. Muşlea şi numeroşi alţii.

https://biblioteca-digitala.ro

La începutul anului 1927, răspunzînd chemării lui C. S. Nicolăescu-Plopșor, participă cu însufleţire la constituirea cercului folcloric « Suflet Oltenesc », semnînd cu nădejde « legămîntul » din 4 ian. 1927 care suna astfel:

« Noi, cei mai jos iscăliţi, adunaţi în casa bătrînului ctitor al folklorului oltenesc — părintele Teodor Bălăşel din Ştefăneştii-Vîlcii — împreună cu Sfinţia Sa, am hotărît cele urmează:

De la stînga la dreapta: C.S. Nicolăescu-Plopșor, I. I. Buligan-Delagorj, Pr. G.F. Ciauşanu, I. N. Popescu, Pr. T. Bălăşel, Costică Ciobanu-Pleniţa, *N. I. Dumitraşcu,* Pr. G. Dumitrescu-Bistriţa, G. G. Ferescu.

Pentru adunarea, rînduirea şi darea la iveală a folklorului oltenesc, precum şi pentru cercetarea şi punerea lui în legătură cu tot ce cunoaşte ştiinţa folkloristică, punem temelia unui tovărăşii folkloristice.
Stator nicim cîrmuitor al tovărăşiei noastre pe Sfinţia Sa părintele Teodor Bălăşel.
Ca organ al tovărăşiei noastre, va fi o revistă lunară numită « Suflet Oltenesc. Culegeri şi cercetări folklorice... »

Numai că după un singur an de activitate « tovarăşia » se destramă, găsindu-se hărţuită de vitregia greutăţilor materiale ce au stăvilit împlinirea legămîntului generos!

În şedinţa plenară a secţiilor ştiinţifice-literare ale Asociaţiunii « Astra » pentru literatura romînă şi cultura poporului romîn, ţinută la Sibiu în 5 dec. 1927, Şeful gării Codlea este ales membru-corespondent al secţiunii geografice-etnografice a acelui for cultural al vremii sale.

Dobîndind un nume binecunoscut în munca folcloristică, Academia Romînă îi publică în anul 1929 volumul « Strigoii » în marea sa colecţie « Din viaţa poporului romîn » — vol. XXXVIII, iar în şedinţa din 30 mai 1936 îi răsplăteşte cu premiul « C. Rădulescu-Codin » broşura: « Carte de stea şi colinde » (Buc., Cultura Romînească, 1935).

În raportul lui Th. Capidan referitor la aceasta citim:

« ...În calitate de şef de gară, d-l N. I. Dumitraşcu şi-ar fi putut întrebuinţa munca cu alte îndeletniciri, poate mai avantajoase pentru uşurarea traiului de slujbaş al Statului. Preferinţa

https://biblioteca-digitala.ro

sa pentru culegere de versuri populare arată cît de adîncă este dragostea lui pentru tot ceea ce se leagă de obiceiurile bătrîne ale poporului nostru... »

Retras de mulţi ani cu familia sa în Craiova, ca pesionar al Căilor Ferate, şi bucurîndu-se de o sănătate robustă, N. I. Dumitraşcu şi-a continuat străduinţele sale folcloristice trudind fără încetare la punerea în ordine a manuscriselor bogatei sale arhive de proză, versuri populare şi corespondenţă şi contribuind ca membru activ la şedinţele Societăţii de ştiinţe Istorice şi Filologice-filiala Craiova, unde a ţinut în ultimii ani peste zece comunicări.

Sînt vrednice de menţionat cuvintele calde de îmbărbătare şi preţuire dezinteresată pe care, cu peste douăzeci de ani în urmă, i le adresa într-o scrisoare din 29 iulie 1939 profesorul N. Cartojan:

« *D-ta* — seria N. Cartojan — *ai asupra noastră, a cărturarilor care ne ocupăm din cînd în cînd şi cu producţiile orale ale poporului, o poliţă pe care nu putem să nu o onorăm. D-ta faci parte din falanga vechilor şi idealiştilor culegători de folclor grupaţi în jurul revistelor Şezătoarea şi Ion Creangă, care în vremea cînd marii cărturari ai neamului se îndreptau în alte direcţii, D-vs., fără nici un sprijin de nicăeri, fără nici un gînd de răsplată materială şi morală, aţi muncit modest, dar cu pasiune, la adunarea comorilor de literatură populară, de datine, de credinţe, de superstiţii. Munca D-vs., dezinteresată a venit la o mare răscruce a culturii romîneşti...* »

Decedat în vîrstă de 75 ani, după bucuria unei vieţi dăruite cu prisosinţă poporului, activitatea sa generoasă îi asigură lui N. I. Dumitraşcu un loc de cinste în istoria folcloristicii romîneşti.

AL. I. AMZULESCU

https://biblioteca-digitala.ro

LAJTHA LÁSZLÓ

La 16 februarie 1963 s-a stins din viaţă cunoscutul compozitor şi folclorist maghiar Lajtha László.

Născut la 30 iunie 1892 la Budapesta, îşi face studiile universitare şi muzicale în oraşul natal, apoi îşi desăvîrşeşte pregătirea muzicală la conservatoarele din Leipzig, Paris şi Geneva.

Activitatea sa pe tărîmul muzical este deosebit de multilaterală. Compozitor, profesor la Academia de muzică din Budapesta şi şef al orchestrei simfonice din acelaşi oraş, Lajtha László desfăşoară în acelaşi timp şi o intensă muncă de culegere şi de studiere a folclorului muzical maghiar. Participînd încă de timpuriu, 1905, alături de Kodály Zoltán şi Molnár Antal la masive culegeri de folclor muzical maghiar (mai tîrziu acestui grup i se va alătura şi Béla Bartók), el rămîne pînă la sfîrşitul vieţii un pasionat iubitor al creaţiei populare. Deşi scopul primelor sale culegeri de muzică populară — aşa cum mărturiseşte şi Béla Bartók — este acela de a găsi în limbajul muzical al poporului izvoare înnoitoare pentru creaţia compozitoricească (într-o vreme în care şcoala muzicală din Europa occidentală suferea din plin de pe urma epigonismului lui F. Liszt, dar mai ales al lui Richard Wagner) apropierea de muzica populară n-a avut numai efectul ţelului propus. Ca şi ceilalţi doi întemeietori ai şcolii muzicale maghiare din secolul nostru— Kodály şi Bartók — Lajtha rămîne un devotat culegător şi cercetător al folclorului muzical maghiar, recunoscînd în melosul popular frumuseţi nebănuite. De aceea pe lîngă moştenirea componistică pe care ne-o lasă — o operă, balete, suite, două simfonii, şase quartete de coarde şi numeroase alte lucrări de muzică de cameră şi muzică corală — Lajtha László ne lasă şi o operă vastă de culegeri de folclor muzical, concretizată în cele patru volume publicate în seria « Monografiilor de muzică populară ».

Merite remarcabile şi-a cucerit Lajtha pe tărîmul notaţiilor de muzică populară. Chiar dacă forma grafică a unora din transcrierile sale deosebit de amănunţite poate suscita dispute şi controverse, mai mult sau mai puţin întemeiate, rămîne un fapt incontestabil că aceste transcrieri — realizate cu preţul unei munci intense şi migăloase—reprezintă dovezi ale unui spirit ştiinţific ce inspiră respect şi admiraţie, avînd valoarea unei pilduitoare invitaţii la aprofundarea acestui fenomen artistic complex care este cîntecul popular.

https://biblioteca-digitala.ro

Animat de sentimente sincere față de oamenii simpli pe care-i cunoaște în peregrinările sale prin țară și străinătate, consemnînd cu bucurie manifestările de prietenie și de înfrățire între oamenii muncii — așa cum a făcut-o în culegerile sale din satele transilvănene — Lajtha László rămîne în amintirea noastră ca un om de știință obiectiv, cu idei îndrăznețe, democrat și umanist, prieten al poporului nostru.

Dispariția lui Lajtha László înseamnă pentru folcloristica maghiară și internațională pierderea unui savant talentat, care prin munca sa perseverentă, plină de acea pasionată curiozitate a omului de știință, de o incontestabilă onestitate și probitate științifică, lasă în urma sa un exemplu demn de urmat.

SABIN V. DRĂGOI

https://biblioteca-digitala.ro

Dr. RICHARD WEISS

Un accident turistic petrecut la 29 iulie 1962, în Monte Zucchero din Onsernonetal — Tessin, a pus capăt, în mod prematur, vieţii şi activităţii unuia dintre cei mai de seamă învăţaţi europeni contemporani, Dr. Richard Weiss, profesor de etnografie la Universitatea din Zürich.

Biografia lui e absolut liniară, confundîndu-se cu însăşi bibliografia sa. Născut la 9 nov. 1907 la Mettmenstetten, cantonul Zürich, a urmat liceul în Graubünden, iar studiile universitare şi le-a făcut la Paris, Heidelberg şi Zürich, absolvind în 1933 cu lucrarea « Das Alpenerlebnis in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts ». A debutat precum se vede, în germanistică dar, atras de problemele etnografiei, a urmat o perioadă de specializare la Berlin, ca bursier trimis de E. Hoffmann-Krayer, H. Bächtold-Stäubli şi Paul Geiger, participînd la întocmirea Atlasului etnografic german. Această ultimă perioadă din viaţa sa a avut o influenţă capitală asupra întregii sale activităţi ulterioare, Richard Weiss devenind, alături de Paul Geiger, iniţiator şi realizator al Atlasului etnografic elveţian (ASV). El a folosit însă în studiile sale şi experienţa proprie, nemijlocită cu locurile şi oamenii, exploatînd legăturile sentimentale care-l uneau cu locul naşterii şi de timpurile copilăriei ca şi pasiunea sa pentru drumeţie, a cărei victimă a şi fost pînă la urmă. Astfel, Mettmenstetten a devenit unul din cele trei puncte anchetate de el pentru alcătuirea Atlasului etnografic; Graubünden, obiectul unei importante monografii etnografice « Das Alpwesen Graubündens. Wirtschaft, Sachkultur, Recht, Älplerarbeit und Älplerleben », cu care şi-a luat doctoratul în anul 1941.

Legătura strînsă a scrisului său cu realitatea a fost remarcată de la început ca o trăsătură specifică a gîndirii şi activităţii sale de cercetare, subliniindu-se că toate concluziile sale izvorăsc din contactul direct cu izvoarele autentice ale vieţii, gîndirii şi creaţiei populare. De altfel aceasta l-a şi împins către cercetarea cu precădere a culturii materiale (die Sachkultur) a poporului elveţian, studiind arta covoarelor din Prătigau (« Ein Wandteppich aus dem Prätigau als Beispiel echter Volkskunst aus dem Jahre 1938». *Schweizer Volkskunde* 30 (1940) 3—10), construcţia grajdurilor şi uneltelor pentru transportul fînului («Stallbauten und Heutraggeräte Graubündens in sachgeographischer Betrachtung», în « Festschrift Jud » (1943) 30—48), construcţia şi dispoziţia fîntînilor în Engadin («Brunnen und Brunnenordnung im Engadin. *Schweizer Volkskunde* 33 (1943) 54—59), problema alimentaţiei poporului elveţian, ca obicei şi ca ritual, după datele atlasului etnografic («Bäuerliche Frühstückspeisen. Aus dem Material zum Atlas der Schweizerischen Volkskunde ». *Atlantis* 22 (1950) 449 şi « Essen als Brauch und als Ritus ». *Atlantis* 22 (1950) 438—439). Ultimele sale lucrări (« Alpiner Mensch

https://biblioteca-digitala.ro

und alpines Leben in der Krise der Gegenwart». Alpen, Bd. 33, 1957 şi « Häuser und Landschaften der Schweiz» 1958) merg pe aceeaşi linie.

Lucrarea care a impus numele său printre cercetătorii europeni de prim rang în materie de etnografie este monumentala sa « Volkskunde der Schweiz » apărută în 1946 în care, dincolo de sinteza contemporană asupra culturii populare elveţiene, Richard Weiss se dovedeşte un inovator în materie de teorie etnografică. Importanţa aportului său teoretic constă în faptul că a dărîmat, odată pentru totdeauna, cu curaj şi hotărîre, concepţia vulgar-sociologizantă ce domina de un secol etnografia germană şi care, sub o terminologie obscură şi pretenţioasă, urmărea să escamoteze împărţirea poporului în clase sociale antagoniste şi, în perioada dintre cele două războaie mondiale, a justificat rasismul şi fascismul german. Din păcate, învăţatul a alunecat în psihologism etnografic, ca unul ce a fost străin de învăţătura materialismului istoric. Este totuşi un merit al lui Richard Weiss de a fi încheiat un capitol din etnografia europeană şi de a fi pregătit terenul pentru viitoarele generaţii de cercetători.

Richard Weiss şi-a consacrat însă toată puterea de muncă elaborării Atlasului etnografic elveţian (ASV), lucrare ce constituie titlul de glorie al activităţii sale ştiinţifice şi în literatura de specialitate un exemplu strălucit. După o îndelungată perioadă de pregătire, s-a început publicarea lui în anul 1950, lucrarea cuprinzînd pînă acum peste 200 de hărţi şi alte cîteva sute de pagini de comentariu. Încă din 1942, Richard Weiss încerca generalizări pe tema experienţelor muncii de teren (« Atlas der SchweizerischenVolkskunde. Die bisherigen Erfahrungen der Exploratoren». *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 38 (1942) 105—118), pentru ca apoi să treacă la prelucrarea datelor brute (« Die Brünig — Napf— Reuss-Linie als Kulturgrenze zwischen Ost-und Westschweiz auf Volkskundlichen Karten». *Geographica Helvetica* 2 (1947) 153—175; « Sprachgrenzen und Konfessionsgrenzen als Kulturgrenzen. Auf Grund des Atlasses der schweizerischen Volkskunde». *Laos* 1 (1951) 96—110; « Kulturgrenzen und ihre Bestimmung durch volkskundliche Karten». *Studium generale* 5 (1952) 363—373), fiind preocupat îndeosebi să determine componentele unificatoare ale culturii populare elveţiene. Deosebit de importantă pentru tehnica şi metodologia lucrărilor de acest gen este lucrarea sa « Einführung in den Atlas der schweizerischen Volkskunde herausgegeben von Paul Geiger und Richard Weiss», Basel 1950, în care tratează despre problema folosirii sistemului cartografic în etnografie după experienţa lingviştilor, despre istoricul lucrărilor de acest fel în Europa şi în Elveţia, despre întocmirea, cuprinsul şi folosirea chestionarelor standard, despre stabilirea localităţilor de anchetat, despre cercetătorii şi cercetarea de teren, despre informatori şi lucrul cu ei, despre hărţi şi comentariile însoţitoare.

Richard Weiss n-a apucat să-şi vadă terminată opera şi accidentul din 29 iulie 1962 este o pierdere ireparabilă pentru ştiinţa elveţiană şi cea mondială. Deplîngînd pierderea prematură a remarcabilului om de ştiinţă care a fost Richard Weiss, ne consolăm cu convingerea că o mare parte a operei sale, partea cea mai aleasă (şi în special opera sa de căpetenie, Atlasul etnografic elveţian) va trăi mai departe, ca un exemplu şi ca un îndemn.

ADRIAN FOCHI

https://biblioteca-digitala.ro

Clasificarea melodiilor în discuţia sectorului muzical al Institutului de etnografie şi folclor

Încheierea, de către unele colective monografice, a fazelor de culegere şi transcriere a materialului muzical a pus în faţa cercetătorilor problema deosebit de dificilă a orînduirii lui în colecţie într-o anumită succesiune logică, care să reflecte relaţiile de înrudire între melodii (variante), între grupuri de melodii (respectiv subtipuri, tipuri). Problema nu este de fel uşoară. Marea diversitate a materialului — chiar din cadrul aceluiaşi gen (cîntece propriu-zise, jocuri, cîntece rituale, colinde etc.) — face imposibilă stabilirea unor criterii de clasificare tipologică unice, general valabile. Aceste criterii trebuiesc stabilite de la caz la caz şi orînduite în privinţa importanţei fiecăruia. Marele folclorist maghiar Bartók Béla atrăgea atenţia asupra acestei dificultăţi [1] şi dovedeşte în colecţiile sale de folclor romînesc o intuiţie — am putea spune genială — în sensul adoptării criteriilor celor mai potrivite fiecărui material în parte.

Discuţiile care se poartă în şedinţele de lucru ale sectorului muzical au reliefat modul în care diferiţi cercetători au rezolvat, potrivit cu materialul, problema clasificării. S-au făcut prezentări asupra metodelor utilizate în orînduirea materialului muzical din două lucrări mari: monografia ţinutului Pădurenilor (Hunedoara) şi monografia Năsăud. S-au mai expus şi modul de aşezare a materialului muzical în monografia centrului lăutăresc Clejani şi sistemul de orînduire a melodiilor de cîntec propriu-zis în cadrul vastei lucrări de fişare tematică a arhivei muzicale a Institutului. Ultimele două lucrări se deosebesc prin însăşi factura lor de monografiile zonale mai întîi amintite; aceasta, desigur, se reflectă şi în modul de orînduire a materialului.

Cu privire la monografiile zonale Pădureni şi Năsăud au fost discutate genurile folclorice *cîntece propriu-zise* şi *jocuri*.

Capitolul de cîntece propriu-zise din ţinutul Pădurenilor a fost lucrat de cercetătoarea Emilia Comişel. Problemele de clasificare a materialului din acest gen folcloric s-au dovedit a fi deosebit de interesante, mai ales ţinîndu-se seama de posibilitatea de a putea urmări evoluţia generală a melodiilor pe o perioadă de timp relativ lungă. Se ştie că Bartók Béla a cules în mod ştiinţific şi a studiat materialul muzical din această zonă [2]. În cîteva cuvinte, clasificarea melodiilor de cîntece propriu-zise din Pădurenime a avut în vedere mai întîi structura muzicală: forma strofelor melodice (A A Ac, A B B etc.), apoi sistemul de cadenţare (cadenţe finale, interioare principale, interioare secundare), conturul melodic, structura modală (nu numai scara în sine ci şi « armonia latentă »), mai puţin ambitusul. Melodiile au fost grupate în tipuri, subtipuri şi variante, pornind de la cele locale şi terminînd cu cele de origine eterogenă.

Deosebit de modul de clasificare descris succint în rîndurile de mai sus s-a dovedit a fi cel utilizat de cercetătorul Constantin Zamfir în orînduirea cîntecelor propriu-zise din ţinutul Năsăudului. Deosebirea este în primul rînd de natură metodologică: C. Zamfir presupune cunoaşterea anticipată de către cercetător a unor melodii pregnante; acestea se orînduiesc apoi, în consecinţă, formînd grupe mari de *tipuri melodice*. În cadrul acestor grupări mari se disting apoi *subtipuri*, care cuprind grupe mai mici de *variante* cu particularităţi proprii în cadrul tipului. De-abia în interiorul tipurilor se grupează variantele în subunităţi după elementele lor

[1] Béla Bartók: Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder). Wien, 1935, p. XVI.

[2] Béla Bartók: Însemnări asupra cîntecului popular. Dialectul muzical al romînilor din Hunedoara (1914). E.S.P.L.A., [1956], 143—159.

https://biblioteca-digitala.ro

caracteristice ce rezultă din analiza muzicală: subtipurile unui tip melodic se deosebesc între ele prin aceea că au 1—2 rînduri melodice în plus sau în minus, sau prin prezența ori absența unei interjecții (de întindere diferită, mergînd pînă la lungimea unui rînd melodic); *variantele* se orînduiesc în cadrul subtipului după conturul melodic și după elementele de structură muzicală (cadențe, scări, ritm). Ca o observație generală la toate clasificările amintim neobligativitatea grupei «subtip».

O altă deosebire a clasificării lui C. Zamfir față de cea a Emiliei Comișel constă în faptul că nu a putut ține seama de *formă* în aceeași măsură în care aceasta s-a putut face la cîntecele din Pădurenime. Rădăcina acestei deosebiri rezidă în însești deosebirile zonale: graiul muzical hunedorean este caracterizat — în afară de cadența finală frigică — în primul rînd de elementul *formă* (3 rînduri melodice, cezura după rîndul doi, cu cadența interioară principală pe subtonul finalei)[3]; în Năsăud, în schimb, forma nu definește un grai muzical regional. Cîntecele propriu-zise au aici un număr diferit de rînduri melodice. În schimb, ornamentația este bogată și specifică formînd elementul principal care deosebește Năsăudul de vecinătăți[4]. Elementul *stil* (silabic, ornamentat) însă nu a putut fi luat ca punct de plecare în clasificarea cîntecelor propriu-zise din Năsăud.

Clasificarea jocurilor — atît cele din cadrul monografiilor Pădureni și Năsăud — s-a dovedit a fi mai dificilă decît cea a genului cîntec propriu-zis. Aceasta este — printre altele — și o urmare a faptului că jocul este un gen deosebit de deschis tuturor influențelor eterogene. De aici o mare varietate a materialului: melodii caracteristice arhaice se găsesc alături de melodii transformate, originare din alte genuri, de melodii evoluate de largă circulație, de melodii provenite din muzica cultă etc. A aduce toate acestea la același numitor s-a dovedit a fi imposibil.

Cercetătorii Emilia Comișel și Nicolae Coman, care semnează partea muzicală a capitolului despre jocurile pădurenești, au rezolvat problema clasificării în felul următor: în cadrul fiecărei categorii de joc (Brîu, De doi, Ardeleană etc.) au deosebit două feluri de melodii: *a)* arhaice, bazate pe varierea continuă a unui singur motiv (sau chiar și numai a unei celule) și *b)* melodii de structură frazală. Pornind înainte de la melodii bazate pe un motiv și ținîndu-se seama de conturul melodic, structura scării și ambitusul melodiei, s-au orînduit jocurile din clasa *a* ; cele de structură frazală (clasa *b)* au fost clasificate în primul rînd după conturul melodic al frazelor, fiind de folos cercetătorilor uneori și analiza scărilor, cadențelor și a ambitusului. Ținîndu-se seama de posibilitățile multiple de continuare a unei melodii, materialul de jocuri din Pădurenime a fost clasat în general după prima frază; coincidențele (variante) în privința unor fraze următoare au fost rezolvate prin sistemul de trimiteri.

Melodiile de joc din Năsăud sînt toate de structură frazală; faza de exclusivă variere a unui motiv nu mai este cunoscută în partea locului. Clasificarea a trebuit deci să țină seama de această realitate. În plus s-a căutat o modalitate de evitare a sistemului de trimiteri la frazele ce coincid în cazul unor melodii cu fraze antecedente diferite.

Clasificarea melodiilor de joc din Năsăud, întocmită de cercetătorul Gottfried Habenicht, are în vedere în esență procedee de construcție a formei. Anume, s-a constatat că informatorul memorează *fraza* în întregime (deci nu numai un motiv sau două), intervenind *rar* în construcția formală a acesteia. De aici se ivește posibilitatea aducerii la un loc a frazelor bazate pe același sistem de construcție a formei, deci, implicit, și a variantelor. În mod concret, s-a procedat în felul următor: în cadrul categoriilor de joc (De-a mîna, Țigănească, De-nvîrtit etc.) s-a fișat pe fraze întregul material; s-au separat frazele formate din două semifraze identice ($S_1 + S_1$) de cele formate din două semifraze diferite ($S_1 + S_2$). Apoi, în cadrul acestor categorii, s-au separat grupele de fraze în care semifraza antecedentă este formată din două motive identice ($m_1 + m_1$) de cele la care motivul secund este format prin deplasarea cu un timp a motivului inițial ($m_1 + m_1 d$), de cele la care motivul secund este format prin deplasarea cu doi timpi (respectiv o măsură) față de motivul anterior ($m_1 + m_1 D$) și în cele din urmă de cele formate prin alăturarea a două motive distincte ($m_1 + m_2$). În cadrul grupărilor mici astfel obținute s-au putut lesne clasa frazele înrudite în tipuri (subtipuri, variante) pe baza elementelor de analiză muzicală: contur melodic, cadența și — în anumite cazuri — structura scărilor și ambitusul melodiei. Operația de confruntare a tipurilor din categorii de jocuri diferite a fost găsită ca foarte necesară, aducîndu-se astfel la un loc tipurile melodice identice din categorii de joc diferite.

---

[3] Vezi lucr. cit. la nota 2.

[4] C. Brăiloiu: Nunta în Someș. București, 1941, 18.

https://biblioteca-digitala.ro

Prin numărul mare de melodii pe care le are în vedere cît şi prin aceea că se referă la o arie geografică (respectiv întreaga ţară) mult mai întinsă decît o zonă monografică stilistic mai mult sau mai puţin unitară, munca de fişare tematică a melodiilor din arhiva Institutului se deosebeşte de la bun început de metodele de clasificare amintite pînă aici. În esenţă, metoda utilizată de cercetătorii Tiberiu Alexandru şi Florin Georgescu în fişarea tematică a arhivei este o adaptare a celei folosite de cercetătorul polonez Rieger, combinată cu notarea relativă a melodiilor [5]. Pe această bază, cei doi cercetători au elaborat un sistem de cifrare a melodiei, cifra 1 corespunzînd notei sol [1]. Melodiile se aduc la acelaşi numitor tocmai prin corespondenţa cifrului. Sistemul va fi expus pe larg într-unul din numerele viitoare ale revistei.

Materialul muzical din cadrul monografiei Clejani (lucrată de cercetătorul Gheorghe Ciobanu) nu a fost clasat după variante în sensul obişnuit; s-a avut în vedere urmărirea istoricului fiecărei melodii (originea şi vechimea ei) şi stilul de interpretare.

Discuţiile propriu-zise au păcătuit într-o anumită măsură din cauza cunoaşterii insuficiente a materialului muzical din alte zone monografice şi s-au purtat mai mult în jurul unor probleme cu caracter general cum ar fi aceea a criteriilor de orînduire a tipurilor melodice în succesiune.

Gîndită în sensul unui schimb de experienţă, discutarea metodelor de clasificare a fost rodnică. Ea a arătat din nou justeţea amintitei teze a lui Bartók despre imposibilitatea stabilirii unui criteriu unic, aplicabil în mod mecanic la orice fel de material muzical.

GOTTFRIED HABENICHT

Discuţii asupra terminologiei în jocul popular

Cercetările asupra dansului popular şi-au conturat caracterul ştiinţific doar în ultimul timp, mult în urma tuturor celorlalte domenii care studiază viaţa spirituală şi materială a poporului.

Lucrările şi studiile, reduse ca număr, poziţiile ştiinţifice diverse şi contradictorii, expresie a unor concepţii foarte deosebite asupra înţelegerii fenomenului folcloric în general şi a dansului popular în particular, au dus, în literatura internaţională de specialitate, la o lipsă de unitate în problemele de bază ale folclorului coregrafic. Pentru a putea duce mai departe cercetările în acest domeniu şi pentru a le asigura o bază ştiinţifică, s-a dovedit a fi de primă necesitate stabilirea unui limbaj comun pe plan internaţional, o înţelegere unică a noţiunilor care desemnează elementele fundamentale proprii jocului popular.

Pornind de la acest considerent, comisia de dansuri înfiinţată în cadrul C.I.M.P., cu ocazia celei de a 15-a Conferinţe de la Gottwaldov (R.S. Cehoslovacia) şi-a propus, ca o primă şi importantă acţiune, realizarea unui dicţionar terminologic al jocului popular. Nu este vorba aici de a găsi anumite echivalente în limbile internaţionale uzuale a unor termeni consacraţi ci, lucru mult mai dificil, dar deosebit de important, de a descoperi şi interpreta, în urma unor studii amănunţite, care sînt noţiunile ce desemnează elementele fundamentale ale dansului, care este sfera de cuprindere şi conţinutul lor precis. De asemenea va fi necesar să se analizeze cu consecvenţă măsura în care termenii consacraţi corespund realităţii vieţii folclorului coregrafic şi cerinţelor unei poziţii ştiinţifice înaintate.

Ne referim, în primul rînd, la acei termeni care privesc elementele structurale ale jocului popular şi care constituie instrumente ale unui studiu analitic în acest domeniu.

Din cercetările asupra folclorului coregrafic, realizate în cadrul Institutului de etnografie şi folclor, se poate desprinde, ca o constatare generală, faptul că ele au atins un nivel ştiinţific superior, în special în problemele cu caracter mai larg privind viaţa jocurilor, ca şi a celor ce se referă la analiza lor morfologică. Dacă ne referim însă la cercetările legate în mod direct de aspectul structural al jocurilor, acestea se găsesc într-un stadiu mai puţin evoluat, fiind abordate doar parţial în cadrul unor problematici mai largi. Considerăm însă că în momentul actual sectorul coregrafic posedă un material documentar ce a atins un volum apreciabil, în tot cazul suficient, pentru a ne permite să trecem de la nivelul unor consideraţii generale, uneori ipotetice, în acest domeniu — al structurii — la cel al unei analize temeinice, aprofundate. Astfel, problematica lansată de către comisia de dansuri din cadrul C.I.M.P. va putea constitui una din preocupările membrilor sectorului coregrafic. Analiza structurii jocului popular romînesc va aduce, fără îndoială, date preţioase în legătură cu procesul de creaţie

[5] Vezi Paula Carp: Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic. *Revista de folclor*, 5 (1960) nr. 1—2: 7—24.

https://biblioteca-digitala.ro

şi mijloacele de construcţie ale diferitelor dansuri. De asemenea cunoaşterea aspectului structural al dansurilor va contribui în mare măsură la determinarea tipologiei lor.

Pornind la analiza structurală a jocurilor trebuie, de la început, să subliniem necesitatea documentului viu, adică cel pe care-l poate furniza pelicula cinematografică şi a unei analize care să ţină în aceeaşi măsură seama de raportul existent între desfăşurarea mişcării şi suportul ei muzical.

Pentru abordarea problemelor legate de structura jocurilor se impune ca o primă etapă stabilirea — cu multă precizie — a unor unităţi structurale de bază, generale în jocul popular, adică a acelor unităţi care prin procedee variate de combinare realizează o anumită arhitectonică a dansului. În scopul determinării acestor unităţi şi a stabilirii termenilor care să le desemneze, sectorul coregrafic al Institutului nostru a iniţiat un ciclu de dezbateri la care au participat şi specialişti din domeniul muzical şi literar. Nivelul la care s-au ridicat discuţiile, contribuţiile interesante ce au exprimat puncte de vedere diferite, reieşind din experienţele personale, concluziile parţiale — în această etapă — la care s-a ajuns, au demonstrat reala utilizare a unor asemenea dezbateri.

Pentru a nu rămîne la nivelul unor consideraţii steril teoretice s-a luat ca bază de discuţii studiul interesant al coregrafilor maghiari György Martin şi Ernö Pesovár intitulat: « Analiza structurală a dansurilor maghiare ». Concluziile la care aceştia ajung în determinarea unităţilor structurale de bază au fost studiate şi aplicate în cazul jocurilor romîneşti cu formă fixă, urmărindu-se în ce măsură acestea corespund realităţilor folclorice de la noi.

Ca un prim rezultat pozitiv am putea menţiona fixarea — în linii mari — a unităţilor « minore » (pornind de la *element* la *motiv*) ca şi a celor « majore » (începînd cu *figura* şi încheind cu *dansul în totalitatea sa*).

În dezbaterile viitoare se va încerca, pe baza exemplelor, definirea amplă a fiecărei noţiuni în parte, determinînd atît conţinutul cît şi funcţia lor în jocul popular.

O dată cu precizarea acestor termeni de bază se va putea trece, într-o etapă următoare, la analiza structurală propriu-zisă pe baza unor formule cît mai elocvente. Pentru început credem că ea trebuie să vizeze, în primul rînd, jocurile populare cu formă fixă, iar în momentul cînd materialul filmat ne va permite, şi a celor cu formă liberă. În acest mod, o dată cu rezolvarea uneia dintre cele mai importante probleme legate de cercetarea jocului popular romînesc, vom putea aduce contribuţia noastră la discutarea, pe plan internaţional, în cadrul comisiei de dansuri C.I.M.P., a terminologiei referitoare la elementele structurale ale dansului popular.

ANCA GIURCHESCU

Bibliografia etnografică şi folclorică romînească

S-a terminat redactarea finală şi va fi înaintat Editurii Academiei R.P.R., pentru publicare, primul volum din « Bibliografia etnografică şi folclorică romînească », lucrare ce cuprinde materialele de etnografie şi folclor apărute în ţara noastră în perioada anilor 1800—1891. Această ultimă dată a fost considerată drept limită superioară a primului volum, deoarece reprezintă o răspîntie importantă în teoria şi practica etnografiei şi folcloristicii noastre, în 1892 apărînd prima publicaţie periodică de specialitate, revista « Şezătoarea ».

În urmărirea dezideratului, exprimat în repetate rînduri în « Revista de folclor », de a întocmi o bibliografie exhaustivă, colectivul de bibliografi a despuiat fondurile de cărţi, broşuri şi periodice ale Bibliotecii Academiei R.P.R. şi Filialei sale din Cluj, fondurile bibliotecilor universitare din Cluj şi Iaşi, precum şi ale bibliotecii orăşeneşti din Sibiu (fostă ASTRA). Cu toate acestea, anumite lipsuri ale colecţiilor nu au putut fi suplinite pînă acum. Aceste lipsuri au fost însă notate în lista publicaţiilor periodice despuiate pentru a fi completate ulterior, pe măsura întregirii colecţiilor bibliotecilor respective.

Materialul a fost clasificat conform schemei propuse spre discuţie publică, în 1959 în « Revista de folclor », şi aplicată apoi la bibliografiile curente, apărute anual în aceeaşi revistă. Procesul de clasificare nu a putut fi dus pînă la adîncimea cerută de dezvoltarea contemporană a ambelor ştiinţe, din cauza impreciziei unor noţiuni folosite de înaintaşi, a dezacordului cu privire la concept şi domeniu ca şi a imperfecţiunii metodelor de alcătuire şi prezentare a documentelor etnografice şi folclorice în veacul trecut.

Lucrarea e străbătută de un puternic spirit critic cuprinzînd pe lîngă descrierea atentă a materialului şi aprecierea valorii sale ştiinţifice de pe poziţia marxism-leninismului.

Din punct de vedere tehnic, s-au folosit cele mai noi şi mai moderne soluţii bibliografice internaţionale (UNESCO), dar au fost continuate şi tradiţiile valoroase ale vechii bibliografii

https://biblioteca-digitala.ro

romînești. Lucrarea este însoțită de o sumă de instrumente speciale care s-o facă mai ușor utilizabilă, deci mai practică, sporind și mai mult productivitatea muncii științifice. Astfel ea este însoțită de o listă a publicațiilor periodice despuiate, precum și de trei indici, unul de nume de persoane, altul de termeni geografici și etnici și, în fine, un al treilea indice tematic și de probleme.

Cîteva date cifrice pot ilustra conținutul volumului și avertiza asupra valorii sale informative. Astfel, pentru întocmirea lui au fost despuiate 1791 periodice în limbile romînă, maghiară, germană, franceză, neo-greacă, bulgară, italiană, spaniolă, albaneză, sîrbă, ebraică etc. (Pentru a asigura o maximă accesibilitate lucrării toate titlurile în limbi străine au fost traduse în romînește). Lucrarea cuprinde 8330 de titluri de lucrări, la care dacă adăugăm trimiterile cumulative (recenzii, note bibliografice, republicări etc.) se ajunge la cifra considerabilă de 11.000 referințe bibliografice. Marea majoritate a materialelor provine din periodice, cu toate că pînă la 1891 nu am avut o revistă de specialitate. Merită să fie subliniat aportul la culegerea, studierea și publicarea folclorului în această perioadă a unor publicații de cultură generală ca « Familia » sau « Șezătoarea » lui Iosif Vulcan, « Columna lui Traian » a lui B. P. Hasdeu, sau « Contemporanul », ori al unor ziare ca « Gazeta Transilvaniei », « Tribuna », «Romînul».

Un asemenea instrument de cercetare a fost visul multor generații de etnografi și folcloriști. În condițiile regimului burghezo-moșieresc, eforturile izolate ale unor cercetători și chiar unele inițiative oficiale nu au putut duce la realizarea unei bibliografii generale, care să permită etnografiei și folcloristicii să facă un mare și important pas înainte, pasul de la diletantism și amatorism la știință. Acest vis a devenit realitate abia în regimul de democrație populară care, în străduința de a crea baza tehnică corespunzătoare nivelului mondial al cercetării științifice în țara noastră, prin organele sale specializate, a inițiat o asemenea lucrare, a creat condițiile materiale indispensabile bunei sale desfășurări și a îndrumat, cu competență și autoritate, munca colectivului de bibliografie și de redacție.

ADRIAN FOCHI

Adoptarea sistemului de notație Laban-Knust

Fixarea grafică, prin sistemul notațiilor, a mișcărilor corpului omenesc și în special a dansului, constituie o problemă complexă care a preocupat numeroși specialiști în decursul veacurilor. Începînd încă din secolul al XVI-lea, o seamă de dansatori și maeștri de balet caută să reproducă în scris tehnica și desfășurarea dansurilor vremii, fie că era vorba de dansurile de salon (Bassadansa, Moresqua, Pavana, Menuetul, Gavota etc.) sau, mai tîrziu, a dansului clasic și a celui modern.

Diversitatea rezolvărilor preconizate, pornind de la simpla descriere la folosirea literelor, a cifrelor, a schițelor și a simbolurilor grafice, precum și a unor combinații variate ale tuturor acestor modalități, demonstrează, fără îndoială, dificultatea deosebită pe care o ridică încercarea de notare grafică a mișcării.

Dansul, ca gen al artei, se încadrează în aceeași măsură în grupul artelor temporale ca și a celor spațiale; succesiunea în timp a mișcărilor dînd coordonata temporală, iar pozițiile diferite ale diverselor segmente, poziția dansatorului și raportul său față de ceilalți parteneri realizînd înscrierea mișcării în spațiu, sau așa numita plastică a mișcării. Dacă la aceste caracteristici ale dansului adăugăm faptul că în mișcare pot fi antrenate toate segmentele corpului în mod succesiv sau simultan, iar execuția comportă amplitudine, intensitate și forță, foarte variate, putem realiza în linii mari în ce constă dificultatea găsirii unei modalități de scriere a dansurilor.

Creată de coregraful teoretician Rudolf von Laban (1879—1958) *kinetografia* reprezintă un sistem complex de notare grafică a mișcărilor, fie că este vorba de diferite forme ale dansului, ale gimnasticii sau chiar ale muncii fizice.

Pentru elaborarea kinetografiei Rudolf von Laban s-a sprijinit, pe de o parte, pe cele mai diverse sisteme de notare a mișcării concepute de perdecesorii săi, ca și pe un studiu foarte amănunțit a caracteristicilor de bază ale mișcărilor și a formelor lor spațiale. Ulterior s-au adus o serie de îmbunătățiri, în scopul lărgirii acestui sistem și a precizării conținutului pentru anumite grupe de semne, de către colaboratorul și continuatorul lui Rudolf von Laban, Albrecht Knust.

Fiind preluată și în domeniul cercetării folclorului coregrafic, kinetografia a fost adaptată specificului jocului popular, de către un grup de specialiști maghiari.

Caracterul complex al acestei notații, faptul că ea poate fi folosită pentru fixarea grafică a oricărei forme de mișcare, se sprijină pe o serie de principii fundamentale și anume:

https://biblioteca-digitala.ro

1. Kinetografia foloseşte semne convenţionale foarte sugestive, sistematizate într-un număr relativ redus de grupe şi care astfel sînt uşor de memorat.

2. Kinetografia reprezintă, în acelaşi timp, o notaţie analitică. Această caracteristică dă posibilitatea descompunerii dansului în elementele sale cele mai mici şi, deci, redarea foarte exactă a fiecărei faze din cursul unor mişcări mai complexe.

3. Cu ajutorul kinetografiei se pot nota mişcări, poziţii şi evoluţii concomitente şi paralele. De asemenea, o dată cu mişcarea, se indică durata ei în timp ca şi desfăşurarea spaţială.

4. Notarea dansurilor cere o muncă foarte precisă şi consecventă fără a constitui însă o activitate mecanică. Dimpotrivă, ea presupune o contribuţie activă, în sensul unei cît mai juste interpretări a semnelor, a combinării lor, pentru redarea în modul cel mai elocvent a mişcării.

5. Kinetografia are o largă întrebuinţare, putînd fi folosită atît pentru scrierea baletelor, dansurilor de salon, dansurilor populare, gimnasticii, acrobaticii şi chiar a unor anumite munci fizice.

Dat fiind aceste caracteristici, kinetografia s-a dezvoltat ca o adevărată ştiinţă a scrierii mişcării, constituind un mijloc de bază a diferitelor studii ştiinţifice în domeniul dansului.

Existenţa unui sistem de scriere grafică a mişcării s-a dovedit, şi în ceea ce priveşte dansul popular a fi de o importanţă primordială. Aceasta explică faptul că într-un număr important de ţări au fost concepute diferite notaţii pentru jocurile populare.

În cadrul Institutului de etnografie şi folclor se foloseşte în prezent o *notaţie stenografică*, epxerimentată de-a lungul anilor, şi care s-a dovedit de o mare utilitate, în special în cazul culegerii directe a jocurilor. În momentul în care s-a trecut însă la filmarea jocurilor şi ca urmare s-a creat posibilitatea transcrierii lor de pe peliculă, într-o formă foarte amănunţită, notaţia stenografică, fără a-şi pierde viabilitatea, devine insuficientă. Ea nu indică decît baza tehnică a mişcării fără a da posibilitatea fixării în scris a nuanţelor care ţin de modul specific, individual sau colectiv al execuţiei unui dans.

Ţinînd seama de caracteristicile notaţiei Laban-Knust, expuse mai sus, considerăm că folosirea ei în cercetarea folclorului coregrafic va constitui un aport real, lărgind orizontul ştiinţific şi înscriind în sfera preocupărilor noastre unele probleme astăzi insuficient abordate.

Ne mărginim a enunţa, în acest sens, doar cîteva aspecte. Astfel cu ajutorul kinetografiei s-ar putea aduce preţioase lămuriri în ceea ce priveşte problemele stilistice în execuţia mişcărilor. Faptul că notaţia mişcărilor se face în strînsă legătură cu muzica, dă posibilitatea studierii raporturilor existente între dans şi melodia respectivă, atît din punct de vedere ritmic cît şi a structurii lor. Kinetografia se dovedeşte în aceeaşi măsură necesară şi pentru studiul variantelor şi variaţiilor individuale, dînd posibilitatea prezentării lor sinoptice, sub forma unei « partituri » ce are la bază acelaşi fragment muzical. Necesitatea folosirii kinetografiei se impune şi pe planul relaţiilor internaţionale în domeniul folclorului coregrafic, deoarece ea stabileşte un limbaj comun tuturor specialiştilor din acest domeniu şi facilitează astfel schimburile de publicaţii, studii, antologii etc. Iată de ce considerăm că iniţierea cursului de kinetografie Laban-Knust în Institutul de etnografie şi folclor reprezintă o acţiune deosebit de importantă şi care va contribui fără îndoială la ridicarea nivelului ştiinţific al muncii de cercetare a jocului popular romînesc *. De asemenea, credem că eficienţa acestui sistem va fi şi mai mare în momentul în care se va lărgi sfera specialiştilor kinetografi, prin cuprinderea unui cît mai mare număr de coregrafi din ţară.

Folosirea kinetografiei ca mijloc de notare a jocului romînesc, cere din partea specialiştilor o contribuţie activă, în sensul unei cît mai juste şi elocvente interpretări a semnelor, pentru a pune în evidenţă caracterele specifice ale jocului romînesc, determinate de particularităţile sale morfologice şi structurale. În acelaşi timp se ridică problema folosirii kinetografiei ca mijloc de culegere directă (pe viu) a jocurilor.

Fără a fi avut pînă în momentul de faţă posibilitatea experimentării culegerii de jocuri cu ajutorul notaţiei Laban-Knust, credem totuşi că acest sistem este bine să fie considerat, în primul rînd, un mijloc de fixare definitivă a materialului, în urma transcrierii sale de pe peliculă, pentru culegerile propriu-zise putînd fi folosită deocamdată, datorită rapidităţii ei, notaţia stenografică, elaborată în cadrul Institutului de etnografie şi folclor.

ANCA GIURCHESCU

* Cursul este predat de către Pap Veronica, profesoară la Şcoala de coregrafie din Cluj.

https://biblioteca-digitala.ro

Probleme de folclor în publicaţiile romîneşti

Reviste care nu sînt de specialitate *(Gazeta literară, Contemporanul, Luceafărul, Tribuna, Iaşul literar, Steaua, Scrisul bănăţean, Studii şi cercetări ştiinţifice — Iaşi, Studia Universitatis Babeş — Bolyai — Series Philologia)* ne-au oferit plăcuta surpriză de a publica în paginile lor articole consacrate unor probleme folclorice şi etnografice. Prezenta notă urmăreşte să semnaleze cîteva dintre direcţiile fundamentale către care s-au orientat.

Cele mai numeroase articole întreprind analiza problemelor ridicate de studierea folclorului contemporan în lumina ideologiei marxiste. Amintim articolele teoretice publicate de V. Adăscăliţei în *Iaşul literar*, *Scrisul bănăţean*, *Studii şi cercetări ştiinţifice — Iaşi*. Autorul e interesat îndeosebi de elementele care schimbă configuraţia folclorului tradiţional (mişcarea de amatori, scris-cititul etc.), de folclorul muncitoresc sau de trăsăturile care determină specificul folclorului nou. În sensul ultimei preocupări e orientat de altfel şi articolul lui Nicolae Ursu, «Lirica populară bănăţeană. Noul în cîntecul ţărănesc şi muncitoresc» *(Scrisul bănăţean*, nr. 5, 1962, 71—76) în care autorul analizează patru texte folclorice noi (Dorul badii, Brîu, La mină la Anina, Hora minerilor).

Revista *Steaua* a publicat articole consacrate detectării filonului folcloric în opera şi mentalitatea unor scriitori ca Agîrbiceanu, Beniuc. Autorii (Ion Apostol Popescu, « Interesul pentru folclor al lui Ion Agîrbiceanu », *Steaua*, nr. 9, 1962, 118—125; V. Fanache, « Aspecte folclorice în poezia lui M. Beniuc », *Steaua*, nr. 7, 1962, 68—81), preocupaţi îndeosebi de descoperirea elementelor de folclor în conţinut, nu se ocupă însă, în măsura în care acest lucru este posibil şi necesar, de reprecusiunile pe care le-a avut buna cunoaştere a producţiilor populare asupra formei, în creaţia scriitorilor respectivi. Un singur articol urmăreşte o problemă de acest gen, şi anume V. Adăscăliţei, « Note asupra specificului poeticii folclorice » *(Iaşul literar*, nr. 11, 1962, 52—56). Am fi preferat însă ca autorul să nu se menţină în sfera generalităţilor (sincretism, creaţie colectivă, variante etc.) şi să întreprindă o analiză concretă, bazată pe material, a cîtorva elemente caracteristice pentru poetica noastră populară.

Interesante sînt articolele legate de problema documentării şi editării materialelor folclorice. Semnalăm în acest sens articolul lui V. Adăscăliţei, « Despre lărgirea bazei documentare a folcloristicii» *(Tribuna*, nr. 28, 1962, 7) în care autorul subliniază, pe bună dreptate, importanţa pe care o are pentru cercetarea ştiinţifică cunoaşterea caietelor, carnetelor cu cîntece sau cu amintiri, romanţe etc., a documentelor personale ale informatorilor.

Considerăm deosebit de utilă intervenţia lui George Muntean, « Cum editäm folclorul» publicat în revista *Contemporanul*. Autorul analizează modul în care se publică materialul folcloric pornind de la volumele: N. Pauleti, «Cîntări şi strigături romîneşti» (editat de I. Muşlea), « Folclor din Transilvania » (editat de I. Şerb) şi cîteva volume publicate de casele regionale ale creaţiei populare: « Bucurie mîndră floare » (Suceava); Isidor Rîpă, « Cîntece din Ţara Oaşului » (Baia Mare); G. Cristea Nicolescu, « Spune Argeşule, spune tu/ Cum a fost şi cum e-acu » (Argeş); I. Desmireanu, « Cine-o făcut horile » (Cluj). El semnalează modul neunitar în care publică textele folclorice Editura Academiei, Editura pentru literatură, Editura tineretului şi combate tendinţa de a modifica textul (în sensul poetizării) prezentă în cîteva dintre culegerile caselor regionale de creaţie. Lipsa unei terminologii şi prezentări ştiinţifice, a unei clasificări riguroase şi mai ales desconsiderarea criteriului estetic sînt deficienţe la înlăturarea cărora autorul îşi propune să contribuie.

În cadrul preocupărilor etnografice, ne-a interesat articolul Aurorei Turcu, « Ştiri despre portul popular din Moldova de acum o sută de ani » *(Iaşul literar*, nr. 5, 1962, 84—85), în care autoarea foloseşte ca sursă documentară o listă de obiecte găsită în dosarul unei judecăţi.

Locul hotărîtor în revistele parcurse îl ocupă însă, după cum e şi firesc, recenziile şi prezentările menite să pună la curent cercurile de nespecialişti cu activitatea folclorică. Recenziile se grupează în jurul lucrărilor importante ale anului, cărora toate revistele parcurse le rezervă articole de semnalare: N. Pauleti, « Cîntări şi strigături romîneşti » (I. Taloş în *Tribuna)*; «Folclor din Transilvania » (recenzie amplă acad. Perpessicius în *Gazeta literară*, M. Pop în *Luceafărul*, I. Taloş în *Tribuna)*; I. Desmireanu, «Cine-o făcut horile» (D. Florea Rarişte în *Steaua)*; macheta volumului I al Istoriei literaturii romîne cuprinzînd folclorul şi literatura veche (prezentare făcută de G. Călinescu la « Cronica optimistului » în *Contemporanul)*.

Numeroase articole salută Festivalul de folclor al ţărilor balcanice şi din zona Mării Adriatice (Virgil Ioanid în *Contemporanul*, N. Ursu în *Scrisul bănăţean*, Monica Lazăr în *Tribuna* etc.), altele prezintă muzee şi instituţii (G. Oprescu, « Muzeul Satului », *Contemporanul*; B. Zderciuc, «Muzeul Argeş », *Tribuna*; G. Călinescu, «Folclor », *Contemporanul* etc.). Considerăm că lucrările prezentate constituie un adevărat breviar al vieţii noastre folclorice.

S. GOLOPENŢIA — ERETESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Din culegerile Institutului de etnografie şi folclor

Culegerea de folclor muzical din comunele Răducăneni şi Moşna (rn. Huşi, reg. Iaşi) se înscrie în acţiunea Institutului de etnografie şi folclor, de depistare a regiunilor total necercetate pînă acum. Deplasarea a durat 10 zile, între 22 şi 30 decembrie 1962, în care timp s-a înregistrat un mare număr de melodii (340 piese), aparţinînd aproape tuturor genurilor folclorice. S-au făcut cîteva experimente cu privire la tehnica de execuţie instrumentală, la scordaturi, la procesul de creaţie etc. De asemenea am asistat la o nuntă unde am consemnat observaţiile despre repertoriul interpretat, într-o fişă de observaţie directă.

Cu toate străduinţele noastre, obiectivul principal — cunoaşterea repertoriului local, vechi şi nou, a situaţiei sale actuale precum şi încadrarea acestuia în graiurile muzicale populare — a fost rezolvat în parte. Totuşi am reuşit să surprindem unele aspecte ale vieţii folclorice contemporane, să determinăm cauzele care au influenţat îmbogăţirea şi schimbarea repertoriului local ca şi vitalitatea unor genuri în detrimentul altora. Am « descoperit » cîteva piese a căror funcţii şi mod de manifestare diferă de celelalte ţinuturi. De exemplu Mioriţa nu e cunoscută aici decît ca urare de Anul Nou, fenomen semnalat şi de V. Adăscăliţei tot pentru regiunea laşi. Şezătorile erau însoţite în trecut, mai puţin astăzi, de jocuri cu măşti (cocostîrcul, moşneagul, cămila etc.) de jocuri de dexteritate şi păcăleli (ţuşca, bîza, cărbunele aprins etc.) care se pare că în trecut au constituit un fond comun mai multor prilejuri (înmormîntare, An Nou, nuntă). Tineretul le practică azi numai în parte, mai ales la şezători şi în timpul sărbătorilor de iarnă, cînd se desfăşoară mari spectacole populare (« văluritul » nunta ţărănească cu « Jienii », capra, ursul, pluguşorul — însoţit de bice, clopoţei, buhai, fluiere, « cîrşei »).

Sînt deosebit de interesante textele de pluguşor, care îmbină în mod ingenios fragmente din tematica tradiţională cu o tematică nouă contemporană, referitoare la viaţa în gospodăriile agricole colective sau versuri care satirizează aspecte negative din diferite domenii de activitate. Din domeniul liricului doina este pe cale de dispariţie — o execută încă ciobanii din fluier — iar cîntecul propriu-zis, ca şi în alte regiuni, este genul preferat de toţi, tineri şi bătrîni. Alături de cîntecele de stil modern cu largă circulaţie au început să se impună cîntecele cu tematică nouă, contemporană, care au pătruns — mai ales în repertoriul tinerilor — prin intermediul radioului şi corului Căminului cultural. Ca şi în celelalte sate moldoveneşti numărul de jocuri este foarte mare (peste 50 de numiri diferite). Sînt îndrăgite cu precădere jocurile în ritm aksak de tip geampara numite fie Păduret fie Geambara.

În general, folclorul din satele cercetate prezintă o mare varietate de stiluri şi de genuri cu aspecte numeroase de înnoire.

EMILIA COMIŞEL

★

În continuarea acţiunii sistematice de cercetări de teren şi culegeri de cîntece bătrîneşti din cîmpia Dunării, acţiune începută în anul 1950, după cercetările special întreprinse în acest scop pînă acum în raioanele: Calafat, Băileşti, Segarcea, Caracal şi Oltenita, între 9—15 XI 1962, s-a realizat o nouă cercetare şi culegere de balade în raionul Giurgiu (în oraşul Giurgiu şi în comuna Malu). Ca şi în celelalte cazuri, s-a putut constata că şi în această zonă vechile cîntece epice se află astăzi pe cale de dispariţie. Cei mai buni deţinători şi cîntăreţi actuali de balade sînt şi în această zonă mai ales lăutarii vîrstnici, cărora li se mai « cere » uneori — dar din ce în ce mai rar — , mai cu seamă la masa-mare de nuntă, cîte un cîntec bătrînesc, repertoriul preferat în circulaţia folclorică vie dovedindu-se şi în această zonă cel al cîntecului « propriu-zis » (cîntece lirice) şi al melodiilor de joc. Sînt astăzi puţini chiar şi lăutarii vîrstnici care mai stăpînesc, prin tradiţie orală, un repertoriu mai însemnat de balade, ca : *Marin Pinzaru* (67 ani) — originar din com. Naipu, rn. Drăgăneşti-Vlaşca şi *Nicolae Stan Giurgiuveanu* (65 ani) — originar din com. Pietroşani, rn. Zimnicea (ambii de multă vreme stabiliţi în Giurgiu) sau: fraţii *Constantin* (57 ani) şi *Florea Mustăţea* (51 ani) şi *Ion Cristache* zis Oaie (63 ani), din comuna Malu. Este foarte semnificativă, pentru precipitarea procesului de pierdere a cîntecului bătrînesc, constatarea că în timp ce fiecare din cei de mai sus a deprins meşteşugul cîntării baladelor pe cale directă, « de la ureche », de la părinţi sau rudenii foarte apropiate: bunici, unchi, cumnaţi, niciunul dintre lăutarii mai tineri: fii, nepoţi sau gineri din familiile celor de mai sus, nu au învăţat şi nu pot cînta cîntece bătrîneşti. De la lăutarii amintiţi s-a cules, cu imprimare pe bandă de magnetofon, un repertoriu de 35 piese (unele imprimate în două-trei reluări). Pe lîngă unele teme şi tipuri mai uşor de găsit, ca: Letinu, Badu, Chira, Ilincuţa, Corbea, Miu, Cătănuţă, Moşneag, Milea, s-au cules altele mai greu de găsit astăzi, ca: Soarele şi luna, Trei fraţi şi nouă zmei, Trei păsări lebede albe, Maica bătrînă, Şarpele, Antofiţă, Voica, Dobrişan, Novac (Lidva), Marcu Viteazu, Auguşiţă, Miu zglobiu, Mioriţa, Codrean, Stan din Bărăgan,

https://biblioteca-digitala.ro

Chirigiul, Burulean, Stanciu («Şuliţă»), Diniţă. S-au cules de asemenea unele piese rarisime ca: Cel popă din Piatra şi Buica becheru, care nu figurau pînă acum în colecţiile Institutului, precum şi unele «jurnale orale» de creaţie locală mai puţin valoroase. Repertoriul de balade înregistrate pe bandă de magnetofon, şi materialul informativ cules o dată cu acestea, reprezintă o nouă etapă cîştigată în acţiunea de cercetare şi de consemnare în colecţiile Institutului, a stadiului de evoluţie în care se află cîntecul bătrînesc în folclorul contemporan.

AL. AMZULESCU

★

În cursul lunii martie a.c., a fost prezentată în Institutul de etnografie şi folclor Monografia coregrafică a Mărginimii Sibiului. Este prima lucrare care se ocupă exclusiv cu studiul ştiinţific al dansului popular dintr-o singură zonă folclorică. Ea cuprinde rezultatele a 9 cercetări de teren, însumînd 120 zile.

În acest timp, s-au parcurs de către autorii acestor rînduri toate cele 20 de sate ale zonei; în 10 sate s-au făcut culegeri efective de jocuri, depistîndu-se 188 de variante; în celelalte, s-au luat doar informaţii asupra repertoriului şi ocaziilor de joc. S-au filmat în 7 sate 850 m. peliculă, cu 64 jocuri; este prima documentaţie de acest fel folosită într-o lucrare monografică.

Lipsa unor colaboratori specialişti privind celelalte domenii ale vieţii zonei cercetate a necesitat obţinerea de către autori, a tuturor datelor complementare. Astfel, s-a consultat o bogată bibliografie şi s-au luat informaţii ample asupra istoriei locale şi a dezvoltării social-economice a zonei mărginene; de asemenea s-a înregistrat şi un bogat material provenind din alte genuri folclorice. Desigur aceasta a îngreuiat munca efectivă; pe de altă parte însă, ea a permis autorilor o bună informare în ce priveşte cadrul general al zonei. Faptul că anchetele s-au desfăşurat în cea mai mare parte în curs de 2 ani (1961—1962) asigură sincronia necesară unei lucrări de acest fel.

Transcrierea şi studiul materialului coregrafic au urmat principiile stabilite pentru celelalte lucrări de specialitate ale Institutului de etnografie şi folclor; totuşi în procesul de lucru au fost introduse cîteva inovaţii metodologice. Astfel, pentru determinarea specificului morfotipologic, s-a folosit procedeul analizei matematice, pe baza frecvenţei elementelor şi pieselor respective. Unele criterii de clasificare (de ex. modurile de compoziţie) reprezintă de asemenea o noutate. Analiza stilistică, neabordată suficient pînă în prezent, formează aici un capitol aparte, folosind unele criterii determinate după o îndelungată observaţie. În sfîrşit micul Atlas coregrafic (primul de acest fel) şi cele cîteva tabele recapitulative care însoţesc studiul, caută să dea o imagine completă a problematicii respective.

Lucrarea propriu-zisă este împărţită în 7 capitole, pe care le dăm aici în rezumat.

În capitolul introductiv se descrie cadrul general al zonei, scoţîndu-se în evidenţă cîteva date caracteristice. După ce se enumără satele mărginene, şi se arată poziţia lor geografică, se aminteşte trecutul de luptă al acestei populaţii, care, cu toate asupririle îndurate din partea coroanei habsburgice nu a putut fi adusă în stare de iobăgie.

O trăsătură fundamentală a dezvoltării social-economice a zonei a constituit-o în trecut păstoritul transhumant, care este descris pe scurt, subliniindu-se importanţa acestui fapt pentru legăturile Mărginimii în special cu părţile sud-estice ale ţării (Bărăgan, Dobrogea), la a căror populare a contribuit destul de intens.

Prefacerile petrecute în structura economică a zonei, mai ales după 1944, ne arată trecerea de la economia pastorală spre agricultură şi industrie.

După ce se defineşte în cîteva cuvinte fondul antropologic (de tip mai mult mediteranian) al populaţiei, se dau cîteva aspecte caracteristice ale culturii ei materiale şi spirituale: aşezări, locuinţe, interioare, costume, obiceiuri, genuri folclorice etc. se arată varietatea acestora ca şi vitalitatea lor.

Capitolul II se ocupă de ocaziile în care poate fi văzut jocul în satele mărginene, el constituind nu numai o manifestare artistică importantă în cadrul folclorului, ci şi un moment social deosebit de pregnant în viaţa satului.

Una dintre cele mai importante ocazii este hora duminicală; observaţiile rezultate din cercetările efectuate asupra modului său de desfăşurare, atît în forma ei actuală cît şi evolutiv, au fost grupate sub formă de tabel. S-au cercetat: locul de joc, componenţa tarafului, participanţii, timpul desfăşurării, repertoriul, reguli de etichetă etc.

Altă ocazie de joc menţionată este *balul*, prezentat cu toate elementele prin care el se deosebeşte de hora satului.

Următoarele ocazii descrise în acest capitol sînt: *nunţile*, la care se amintesc principalele faze de desfăşurare a jocului, *petrecerile* şi *nedeile* (azi în dispariţie); în sfîrşit *ceata de juni*—

https://biblioteca-digitala.ro

obicei caracteristic Ardealului de sud — constituie obiectul unei descrieri mai ample, în care se citează diferitele momente de joc, repertorii etc., cu deosebirile ce există între sate.

În încheierea capitolului, este menţionat rolul căminelor culturale în pregătirea echipelor de joc pentru concursurile artistice de amatori, şi modul în care ele înţeleg să cultive vechile jocuri locale.

Capitolul III înfăţişează diferite aspecte ale jocului ţinînd de modul de integrare în viaţa satului şi de fazele de evoluţie istorică.

După cîteva consideraţiuni asupra repertoriului de joc propriu-zis — din care reiese relativa bogăţie numerică a acestuia (o medie de cca. 19 jocuri pe sat, o cifră mijlocie faţă de restul ţării) — se trece la reconstituirea provenienţii şi vechimii jocului. Acesta este alcătuit din două straturi — dintr-un strat vechi şi unul recent — care la rîndul lor se impart în perioade cu diferite grade de vechime.

În ceea ce priveşte apartenenţa zonală a repertoriului mărginean, este pus în legătură cu 3 mari arii de circulaţie: aria Carpaţilor meridionali, aria sud-estică, aria Ardealului de sud şi centru.

Un alt aspect care contribuie la lămurirea problemei specificului coregrafic al zonei mărginene este felul în care se integrează jocul în viaţa comunităţii; pentru ilustrarea acestui fenomen se citează funcţia curentă sau specială îndeplinită de joc în diferitele ocazii (jocurile speciale putînd fi la rîndul lor de *exhibiţie*, *distractive*, *ceremoniale* sau *rituale*).

Toate punctele expuse duc la încercarea de a defini repertoriul de joc mărginean în sensul distingerii *fondului specific* de cel *nespecific*. Mai întîi se prezintă cele cinci categorii aparţinînd fondului *specific* (jocuri de hora satului, de circulaţie pastorală, de petrecere, ritual-ceremoniale, de ceată de juni) şi cele două ale fondului *nespecific* (jocuri de influenţă extra-zonală, de circulaţie culturală), amintindu-se şi posibilităţile de întrepătrundere ale celor două fonduri. Preponderenţa fondului specific asupra celui nespecific, demonstrează că jocul mărginean este bine păstrat în viaţa satului.

Cu capitolul IV: *Analiza morfologică*, se trece la descrierea specificului artistic propriu materialului coregrafic din Mărginime. Acesta se caracterizează printr-o mare varietate de elemente. Predomină jocurile de perechi cu ţinută faţă în faţă, mai rar laterală. Jocurile în grupuri sînt mai mult bărbăteşti decît mixte, în formaţie de semicerc, cu braţele pe umeri; întîlnim şi jocuri de cerc în lanţ de braţe, în grupuri mici şi în monom.

Construcţia lor este de asemenea foarte diversă, cu multe părţi şi figuri, în succesiune mobilă şi cu o structură *mai mult simplă* sau dezvoltată, mai rar complexă; suprapunerea pe melodie este adeseori neconcordantă.

Cele mai multe jocuri sînt, ca peste tot, în 2/4; întîlnim şi frecvente cazuri de asimetrie. Predomină ritmul comun, bazat pe îmbinarea spondeului cu dipiricul şi anapestul; dar foarte caracteristice sînt şi motivele sincopate de tip dohmiac.

Jocul prezintă varietate şi în mişcări, dintre care paşii bătuţi, învîrtirile, paşii încrucişaţi în faţă şi în spate, săriturile etc., sînt cele mai frecvente.

Desfăşurarea jocului este fericit completată de elementele adiacente; *melodiile*, adeseori de o apreciabilă valoare artistică, şi *strigăturile*, aici foarte vioaie şi expresive. Din îmbinarea dansului cu muzica şi cu textul reies unele aspecte interesante ca, de exemplu, unitatea caracterului specific al celor trei elemente şi poliritmia destul de accentuată care se întîlneşte în materialul mărginean.

Analiza tipologică, obiectul capitolului V, ne arată marea varietate care există şi în domeniul claselor şi tipurilor coregrafice, clasificate după metoda Institutului de etnografie şi folclor. Prezenţa tuturor celor 6 clase principale şi a 22 tipuri ilustrează suficient acest lucru. Predomină clasele IV (joc de perechi) şi II (joc de linie). Tipurile cele mai des întîlnite sînt în număr de 11, dintre care caracteristice zonei sînt: *Învîrtita dreaptă*, *Învîrtita şchioapă*, *Sîrba*, *Hora dreaptă*, *Brîul*, *Jieneasca*, *Căluşerul*. Jocurile obişnuite la hora satului sînt pretutindeni *Învîrtita* şi *Haţegana*, alături de care *Sîrba*, *Jiana* şi diferitele forme de *Brîu* joacă pe alocuri un rol important.

Stratificarea apariţiei acestor tipuri pe baza cîtorva ştiri istorice şi a analizei condiţiilor de dezvoltare a societăţii mărginene, arată cristalizarea repertoriului local în a doua jumătate a secolului XIX.

Capitolul VI prezintă analiza stilistică a coregrafiei mărginene. Se semnalează că în procesul de lucru s-a urmărit să se determine:

a) elementele pe care se bazează stilul;

b) mijloacele de a studia aceste elemente (film, înregistrări, fişe de observaţie, aparate speciale);

https://biblioteca-digitala.ro

c) criteriile de aplicare a metodei de lucru.

Se arată că trebuie să se ţină seama de limitele care există între *structura* dansului şi *maniera de interpretare* a dansatorilor.

Se trec apoi în revistă particularităţile de execuţie în jocul mărginenilor, amintindu-se tempoul în general vioi, mica amplitudine a mişcării, proporţia ridicată a paşilor bătuţi, slaba participare a braţelor, trunchiului şi capului la fazele jocului. Se subliniază marea varietate de interpretare care se observă între indivizi, generaţii şi sexe, ca şi puternica exteriorizare afectivă, manifestată prin expresie, gesturi şi strigături. Dinamica, de calitate mai mult interiorizată, variază în gradul de intensitate de la modul echilibrat la cel exuberant.

Comparaţia cu alte zone din ţară ne arată că şi din punct de vedere stilistic jocul mărginean se încadrează în cel carpatic.

Colaborarea cu Centrul de antropologie va deschide perspective noi în studierea stilului şi anume prin încercarea de a găsi o relaţie între maniera de intrepretare a dansului popular şi tipul constituţional al executanţilor.

În capitolul final se indică unele caractere generale care reies din studiul jocului mărginean. Primul aspect este acel al *complexităţii* acestui gen folcloric. Ea este scoasă în evidenţă de numărul relativ mare al pieselor culese, de bogăţia manifestărilor legate de joc, de varietatea funcţională, morfo-tipologică şi structurală a repertoriului ca şi de diversitatea lui de la sat la sat.

Un alt aspect cercetat este acel al *valorii specifice*. Se constată că, deşi atît de complexă, zona mărgineană se prezintă totuşi unitară din punct de vedere coregrafic. Aceasta reiese din confruntarea matematică a frecvenţei tipurilor şi elementelor în cele 10 sate anchetate. Pe aceeaşi bază, s-a stabilit că Mărginimea seamănă destul de puţin cu zonele vecine, Orăştie şi Tîrnave, ceva mai mult cu Făgăraşul şi Muscelul, şi foarte mult cu Valea Lotrului şi părţile Sibiului de est. Surprinzătoare este însă marea asemănare cu zonele mai îndepărtate, Bran şi mai ales Perşani, ceea ce ne poate indica o veche legătură datorită vieţii pastorale. În orice caz, specificul zonei ne arată încadrarea în « dialectul carpatic ».

Un al treilea aspect se referă la *expresivitatea artistică* a jocului mărginean, care ne apare din cîteva trăsături pregnante morfologice, tipologice şi stilistice, ca de ex.: jocul în grupuri mici, neconcordanţa figurilor cu melodia, ritmul sincopat, poliritmia, unele forme de *Învîrtită*, *Jiană*, *Brîu*, *Sîrbă* etc.; de asemenea printr-o deosebită fantezie în interpretare.

Din toate cele de mai sus, reiese perfect locul jocului mărginean în cadrul folclorului coregrafic romînesc, atît ca valoare artistică cît şi ca problematică ştiinţifică.

Materialul care însoţeşte lucrarea este de natură a interesa pe toţi cei care se preocupă de jocul popular romînesc. El însumează peste 150 variante, grupate în cca. 45 jocuri diverse. Multe din acestea sînt piese de o frumuseţe deosebită; unele reprezintă chiar raritǎţi specifice.

Dimensiunile lucrării nu au permis includerea ei integrală în paginile Revistei de folclor, rezumatul de faţă neputînd da, fireşte, decît o palidă imagine a problemelor cercetate. Sperăm însă că într-un timp nu prea îndepărtat, ea va putea fi pusă la dispoziţia specialiştilor, atingîndu-se astfel următoarele obiective:

a) valorificarea folclorului coregrafic mărginean, care pînă acum a rămas necunoscut în afara zonei;

b) luarea în discuţie a metodelor ştiinţifice de cercetare a dansului popular.

A. BUCŞAN şi E. BALACI

★

Între 23 septembrie — 2 octombrie 1962, un grup de cercetători ai Institutului nostru a făcut o deplasare pe valea superioară a Someşului Mare. Principalul scop al deplasării a fost completarea datelor monografiei folclorice a Năsăudului, aflată în lucru. Cercetările — în comunele Leşu, Salva, Rebra, Sîngeorz, Şanţ, Nepos, din com. Năsăud şi în com. Iad din rn. Bistriţa — întreprinse pe baza unor programe stabilite în prealabil, au avut un caracter multilateral.

Duminică 23 septembrie au fost lucrate concomitent fişele de observaţie directă la jocul din Leşu şi la cel din Salva. Independent de aceste operaţii, au fost culese în ambele comune informaţii privitoare la funcţia şi circulaţia strigăturilor de joc. Ulterior, la 27 septembrie, a fost filmat la Leşu, pentru filmoteca Institutului, jocul provocat la cererea echipei de folcloriști.

O deosebită atenţie a fost acordată urmăririi valorii funcţionale, profilului structural şi vivacităţii aşa numitului « cîntec de strigat » specie folclorică caracteristică ţinutului. Piesă cu piesă « cîntecele » cele mai reprezentative strînse în culegeri anterioare au fost pe rînd discutate

https://biblioteca-digitala.ro

de culegători cu bunii informatori din Leşu, Şanţ, Nepos, Salva, stabilindu-se astfel repertoriul şi modul local de manifestare al cîntecelor de strigat.

Paralel, a fost urmărit în toate comunele cercetate, şi repertoriul de « balade » nu numai al bunilor interpreţi — în vederea obţinerii unor indici parţiali de frecvenţă. Devitalizarea genului epic este evidentă: repertoriul a sărăcit, frecvenţele sînt relativ scăzute, genul este cultivat numai de vîrstnici şi chiar şi de către aceştia sporadic.

O problemă aparte a constituit-o identificarea variantelor baladei Meşterului Manole pe teritoriul zonei folclorice Năsăud. Au fost culese trei variante cîntate ale baladei, respectiv din Nepos, de la inf. Ţinca Pălade (cf. I. Taloş « Balada Meşterului Manole şi variantele ei transilvănene » Revista de folclor nr. 1—2/1962, p. 34) din Sîngeorz, de la inf. Poleac Ileana şi din Iad de la inf. Lucreţia Lajos. Demn de semnalat pare faptul că toate informatoarele se trag din familii de lăutari şi sînt eventual ele însele soţii de lăutari. Este de asemenea de menţionat că informatoarele şi-au amintit cu vizibilă dificultate textul şi melodia, mărturisind că nici nu au mai cîntat nici n-au mai auzit de multă vreme cîntîndu-se balada.

De la septuagenarul Victor Scridon din Rebra au fost din nou înregistrate baladele « Mioriţa » şi « Vălean », « *strigate* », (înregistrate pentru prima oară în 1957), în vederea unei cercetări comparative.

În subsidiar au mai fost culese din Şanţ, Leşu, Rebra, informaţii privind repertoriul lăutăresc, jocul « Bărbuncul », petrecerile fără regim calendaristic (*şumandre* —la Şanţ, *tercuri* la Leşu) etc.

În sfîrşit, la 30 septembrie şi 1 octombrie, la Leşu, au fost lucrate fişe de observaţi directă la nunta Mărioarei Precup. Deşi concepută în manieră tradiţională şi desfăşurat într-o aşezare izolată, ceremonia nu a fost lipsită de elemente de inovaţie orăşenizante.

RADU NICULESCU

★

Cercetarea folclorului Olteniei subcarpatice, înscrisă în preocupările Institutului de etnografie şi folclor în 1958 prin culegerea efectuată în regiunea petroliferă a Olteniei, a fost continuată în 1961 printr-o prospectare în valea Motrului (com. Lupşa, rn. Strehaia) şi în 1962, de un colectiv al Institutului, între 23—30 dec. în com. Bărbăteşti, rn. Horezu, reg. Argeş.

Obiectivul cercetării l-au constituit cîteva probleme importante şi anume: studierea procesului de transformare a obiceiurilor de iarnă în condiţiile satului socialist, specificul doinei olteneşti şi instrumentele populare. Secundar s-au cules date şi informaţii interesante şi despre alte genuri folclorice precum şi despre ambianţa în care vieţuiesc acestea: basmul, cîntecul propriu-zis, melodiile de joc (implicit legate de problema instrumentelor populare), cîntecul epic, diverse melodii legate de obiceiuri, cîntecul de leagăn, repertoriul păstoresc, strigătura (foarte bogat reprezentată, cu o vitalitate excepţională), cîntecul de joc (vocal), comenzi de muncă.

Situarea satului într-o regiune deluroasă, foarte frumoasă dar săracă, în imediata apropiere a muntelui, explică de ce în trecut oamenii mergeau să-şi cîştige pîinea amară departe, pe moşiile din sudul Olteniei, în cîmpia Dunării, sau se angajau la exploatările forestiere din împrejurimi. Azi ei sînt muncitori silvici sau mineri la cariera de piatră existentă nu departe de comună.

Perspectiva apropiatei sărbători a Anului Nou a prilejuit o întîlnire a tuturor locuitorilor (care prin natura muncii lor, cu excepţia femeilor, nu pot fi găsiţi în toate zilele de peste an), ocazie de care colectivul nostru a profitat din plin.

Observaţia directă întreprinsă la joc timp de două zile, la care veselia era întreţinută şi animată de strigăturile dansatorilor, ne-a relevat transformarea şi înnoirea tradiţiei, a obiceiurilor de iarnă practicate în această zonă, în noile condiţii contemporane de viaţă. Din fondul eterogen al vechilor obiceiuri s-a perpetuat urarea de belşug şi sănătate pe care copiii o adresează maturilor.

În ceea ce priveşte doina, s-a impus de la bun început constatarea că ea trăieşte numai prin bătrîni (peste 60 de ani) şi este foarte rar întîlnită la generaţia matură (între 30—50 ani). S-au remarcat ca informatori preţioşi în acest sens: Marcu Petre, 81 ani; Maria Gheorghe (Chirca) 68 ani, foarte bună interpretă, care cîntă cu o participare emoţională intensă şi care mai este încă activă în viaţa folclorică a satului; Const. Gh. Durlai, 63 ani, fost muncitor, excepţional interpret, deţinător al unui repertoriu bogat de doine, cîntece şi strigături pe care de asemenea le realiza cu mult nerv; Ioana Poisescu, 65 ani.

Cîntecul liric şi cel cu ritm de joc se bucură de cea mai largă preţuire, atît la generaţia tînără cît şi la cea matură. În sat există o veche tradiţie corală; generaţia matură a participat activ în corul format şi condus multă vreme de învăţătorul şi folcloristul localnic Bobei. Acest

https://biblioteca-digitala.ro

lucru s-a resimţit în repertoriul şi stilul de interpretare. Printre cele mai bune interprete de la care s-a cules, se numără: Floarea Hirizan, 49 ani, cu care s-a mai lucrat cu peste 10 ani în urmă, cînd a venit la Bucureşti cu echipa Căminului cultural la un concurs al formaţiilor artistice de amatori, premiată fiind în mai multe rînduri; Ioana Ţuru, 48 ani, fostă solistă a corului din comună, cu renume de bună cîntăreaţă; Ioana Ruşitoru, 33 ani, bună deţinătoare de folclor ş.a.

Instrumentele populare, repertoriul păstoresc şi strigăturile au format obiectul informaţiilor şi faptelor folclorice culese de la Nicolae Ţolea (Ghebaur), 54 ani, solicitat ca fluieraş în diverse ocazii; Tudor Buşu, 56 ani; Vasile Dogăroiu, 35 ani, Ion Ţolea, 24 ani, un excelent jucător şi deţinător de strigături.

Întrucît comuna nu are lăutari proprii (cei de mai sus cu excepţia lui Vasile Dogăroiu, cîntă din fluier), la nevoie, sînt chemaţi lăutarii din Dobriceni, o comună la 3 km de Bărbăteşti. Repertoriul de jocuri a fost realizat şi cu concursul acestora.

De la Predi Dinculescu Nicolae, 68 ani, un foarte bun povestitor, s-au cules cîteva povestiri şi foarte interesante informaţii despre povestit, lămuritoare pentru « biologia » genului.

Viaţa folclorică a comunei este destul de vie; Ileana Ruşitoru, de 6 ani, învaţă repertoriul de cîntece de la mama ei (Ioana Ruşitoru); Clipici Constantin, elev în clasa a VII-a consemnează evenimente ce depăşesc orizontul local: în versuri în formă populară, el vorbeşte despre îndrăzneţul zbor în cosmos întreprins de I. Gagarin, B. Titov ş.a.

Deşi numărul de piese înregistrate pe bandă de magnetofon este relativ redus (95), cercetarea întreprinsă în com. Bărbăteşti, în afară de contribuţiile multiple la lămurirea problemelor expuse la început, mai adaugă o concluzie deosebit de importantă: materialul obţinut a făcut posibilă o delimitare, din punct de vedere folcloric, a zonei Olteniei subcarpatice. Comuna pare să ţină de o zonă care se diferenţiază de restul Olteniei, situîndu-se, pentru acest motiv, la graniţa estică a ei. Din punct de vedere al repertoriului şi al stilului ea nu se integrează în unitatea folclorică a teritoriului din dreapta Oltului, fără a ieşi însă cu totul din specificul oltenesc.

Studiile efectuate asupra materialului (muzical în deosebi) vor fi lămuritoare în acest sens.

RADU RĂUTU

★

În ziua de 7 iunie 1962, un grup de studenţi de la Conservatorul « Ciprian Porumbescu » Facultatea teoretică (anul I—IV) a efectuat o culegere de folclor muzical în comuna Ciuperceni (rn. Turnu Măgurele, reg. Bucureşti). Această acţiune a fost iniţiată în cadrul practicii de vară, în scopul de a permite studenţilor să-şi adîncească cunoştinţele teoretice asimilate în timpul anului, prin contactul nemijlocit cu realitatea, cu aspectele vii ale creaţiei populare contemporane, şi în acelaşi timp să-şi însuşească o metodă de lucru şi de cercetare ştiinţifică. Grupul de tineri cercetători a fost îndrumat de un cadru didactic (semnatara acestor rînduri); ne-a dat o mînă de ajutor substanţială folcloristul Ovidiu Bîrlea din Institutul de etnografie şi folclor.

Culegerea a fost pregătită prin cîteva şedinţe de lucru preliminare în care s-au recapitulat problemele esenţiale ale metodei de culegere, ale notării melodiilor şi datelor informative, necesare unei cercetări ştiinţifice şi s-au audiat, parţial, piesele înregistrate în culegerile anterioare din comunele apropiate.

A urmat repartizarea problemelor pe grupe de studenţi şi anume: repertoriul tinerilor, al bătrînilor şi maturilor, al copiilor, instrumentele populare tradiţionale şi noi, repertoriul lăutarilor, al echipelor artistice de pe lîngă Căminul cultural etc.

Deşi culegerea a fost extrem de scurtă, o singură zi, roadele ei sînt demne de semnalat atît în ce priveşte experienţa pe care au căpătat-o studenţii cît şi prin materialul valoros înregistrat sau notat direct de la interpreţi.

Comuna Ciuperceni situată la 5 km depărtare de Turnu Măgurele, făcea parte din nenumăratele localităţi total necunoscute pînă acum, de pe harta ţării noastre.

Singura anchetă folclorică, întreprinsă cu cîteva săptămîni înainte (24 iunie) în scopul urmăririi « pe viu » a unui obicei legat de munca agrară (Drăgaica), nu epuizase materialul folcloric local, de aceea revenirea la teren se impunea de urgenţă, în deosebi pentru culegerea importantului repertoriu de balade. De altfel doi din cei mai buni interpreţi ai cîntecului nostru bătrînesc (Marin Dorcea şi Vasile Teţin) au fost aduşi mai tîrziu în Bucureşti între 17—20 VII pentru înregistrarea, în condiţii tehnice optime, a întregului lor repertoriu epic şi a altor genuri (peste 90 piese).

https://biblioteca-digitala.ro

Materialul înregistrat pe teren (pe 9 benzi de mg.) cuprinde aproape toate genurile şi speciile folclorului nostru muzical: cîntece propriu-zise, de stil vechi şi nou, doine (tipul « oltenesc », şi « de dragoste », « doina Jiului », poemul « ciobanul care şi-a pierdut oile »), romanţe, jocuri (peste 50), balade, cîntece şi jocuri ceremoniale de nuntă, bocete, cîntece, jocuri şi « urări » de Anul Nou (pluguşorul, sorcova, căpricica, Vasilca etc.) S-au notat cîntece şi jocuri legate de sărbătorile de primăvară, a căror semnificaţie iniţială s-a schimbat în decursul timpului fiind astăzi practicate fie ca jocuri de virtuozitate (Căluşul, Drăgaica, Lazărul); cele părăsite de adulţi au pătruns în repertoriul copiilor, (Colindul, Cîntecul de stea, Cîţu-mîţu, Rădiţa etc.).

Repertoriul de nuntă executat de lăutari este deosebit de bogat (cîntecul miresii, al mirelui, cînd scoală « meserii » de la masă, « cînd duce zestrea », jocul « luneasca », tîrna, ariciul, oraţii « la iertăciune », « cînd coboară mireasa din căruţă » etc.).

Dintre instrumentele tradiţionale de suflat, fluierul este foarte apreciat de localnici; din cei doi cimpoieri unul singur mai este reclamat la diverse prilejuri de localnici sau de oamenii din comunele vecine.

În ultimele decenii a pătruns şi s-a impus, în tarafurile formate în trecut numai din intrumente de coarde, saxofonul, acordeonul şi toba. De asemenea se cîntă din solz de peşte, din caval, din frunză iar în ultimii ani din ocarină.

În afară de ocaziile de cîntec şi joc tradiţionale (hora, nunta, petrecerile, Anul Nou, munca în aer liber etc.), s-au impus, uneori înlăunturînd pe cele vechi, balurile, manifestările cultural-artistice de pe lîngă Căminul cultural, « joia tineretului », concursurile echipelor artistice de amatori, schimburile de experienţă intercomunale etc.

Aici ca şi în alte sate balada nu mai este, în zilele noastre, un gen viu cu mare frecvenţă — rareori « se cere » la vreo nuntă — totuşi se păstrează încă în memoria unor buni interpreţi. În afară de baladele cu largă circulaţie, am găsit aici şi balade locale, în care sînt descrise întîmplări din viaţa oamenilor (accidente de muncă din trecut, moartea unui bun cobzar, a unui tînăr logodit etc.), create în ultimele decenii. Interpreţii îşi amintesc încă numele creatorilor iniţiali şi anul cînd au pătruns în repertoriul satului. De asemenea am găsit aici variante ale unor exemplare rare, bine conservate, înterpretate în stilul muzical clasic (recitativul epic) ca de exemplu: Antofiţă al lui Vioară, Trei sate lăudate, Dobrişan, Costea, Mizilca, Trei lebede albe, Voinic pistricean etc.

Particularităţile stilistice observate aici: frecvenţa versurilor recitate şi a unor pasaje în proză, intervenţia vocală a « ţiitorului » (a ţambalagiului) la sfîrşitul versurilor, maniera de acompaniament etc., pot fi socotite specifice acestei regiuni ca o consecinţă a situaţiei actuale a genului. Sperăm că cercetările ulterioare vor aduce noi date în această problemă.

Cele cîteva cîntece de stil vechi, variante ale melodiilor culese de compozitorul D. Kiriac la începutul secolului, ne ajută la situarea acestei comune în cadrul « dialectelor » muzicale.

Cercetarea exhaustivă a repertoriului de jocuri a scos la lumină un număr de piese deosebit de mare — multe din ele avînd o arie redusă de circulaţie (Coconeasca, Brătuşca, Salta, Boghii etc.) — preferinţa pentru ritmurile aksak precum şi varietatea melodiilor. Majoritatea acestora se practică mai mult la nunţi şi alte petreceri de către bătrîni şi maturi — fenomen frecvent în folclorul nostru.

Date interesante, unele inedite, au fost culese despre obiceiurile de nuntă, despre « hora mică » a copiilor, despre forma amplă a pluguşorului (însoţit de un personagiu comic travestit în femeie, cu o funcţie apropiată de a « mutului » din căluş), despre unele forme de teatru popular alăturat pluguşorului, în care au pătruns aspecte clare ale contradicţiilor din cadrul satului (teatrul « Mocanii », jucat şi în Dobrogea). Un obicei local care nu a fost încă studiat, păstrat numai în cîteva comune din apropierea Dunării — răspîndit şi la Aromînii din Balcani — este Govia, un alt prilej de petrecere a tineretului, însoţită de cîntece şi jocuri. Din bogatele informaţii culese, reies şi unele aspecte ale procesului contemporan de creaţie, de înnoire dialectică a tradiţiei, a atitudinii interpreţilor faţă de repertoriul tradiţional şi cel auzit la radio etc.

În cadrul cercului ştiinţific de folclor studenţii vor sistematiza, transcrie, studia şi discuta, în şedinţe lărgite, materialul adus de pe teren.

Contactul direct cu satul — deşi foarte scurt — a avut darul să entuziasmeze şi să apropie pe studenţi de adevăraţii interpreţi şi creatori populari şi să le arate cît de frumoasă, dar grea şi plină de răspundere, este munca folcloriştilor şi cît de mult mai este de făcut pentru descoperirea şi cunoaşterea întregului tezaur artistic al poporului nostru.

EMILIA COMIŞEL

https://biblioteca-digitala.ro

A 15-a Conferință anuală C.I.M.P.

Între 13 și 21 iulie 1962 s-a ținut la Gottwaldov, în Republica Socialistă Cehoslovacă, a 15-a conferință anuală C.I.M.P. la care au participat reprezentanți din 24 de țări, specialiști și observatori, invitați de către Societatea de etnografie de pe lîngă Academia de științe din Cehoslovacia, Ministerul de educație și cultură, Radiodifuziunea și Uniunea compozitorilor. Tot în acest interval de timp s-a desfășurat la Straznice un festival internațional de folclor la care a participat și o echipă din R.P.R. (echipa de dansuri a Casei orășenești de cultură din Brașov).

Lucrările Conferinței au fost deschise de prof. dr. Zoltan Kódaly, președintele C.I.M.P. S-au ținut în total 36 referate din care 11 au tratat probleme ale dansului popular.

Din delegația romînă au făcut parte: Ovidiu Varga, Vera Proca Ciortea și Constantin Costea.

Referatele cercetătorilor romîni au fost susținute în ziua de 16 iulie, concomitent cu ședința Comitetelor de radio.

Referatele: « Locul jocului fecioresc în repertoriul contemporan de dansuri populare» de C. Costea și « Forme tradiționale și noi în dansurile de învîrtit din Transilvania » de Vera Proca Ciortea au fost însoțite de demonstrații practice și analize (la tablă) a formelor coregrafice. Ședința s-a bucurat de participarea celor mai competenți oameni de știință ca: prof. A. Cherbuliez, R. Pinon, F. Hoerburger, A. Marinus etc., și a avut un succes deosebit. Ziarul local « Naše Pravda » a relevat necesitatea legării, în folcloristică, a teoriei de practică, apreciind felul în care coregrafii Vera Proca Ciortea și C. Costea (București) și G. Martin (Budapesta) au exemplificat concluziile cuprinse în referatele prezentate.

Un moment important al conferinței l-a constituit inaugurarea comisiei de dans în cadrul C. I. M.P.-ului în ziua de 18 iulie, cu un birou executiv din care fac parte: dr. F. Hoerburger (RFG)—președinte, prof. R. Pinon (Anglia)—secretar, dr. Kenedy și V. Proca Ciortea—membri.

În cadrul lucrărilor comisiei de dans s-au prezentat referate privind probleme de culegere, studiere și promovare a dansului popular.

Comisia de dans a propus un program de lucru pînă la viitoarea conferință C.I.M.P.

1. Elaborarea unui chestionar internațional privind situația actuală a dansului popular din toate țările, din punct de vedere a cercetării științifice și a acțiunii de cultivare a lui.

2. S-a stabilit ca un grup de cercetători să lucreze prin corespondență la o terminologie comună în vederea unui dicționar terminologic.

3. S-a hotărît ca să se publice de către Casa creației populare din Leipzig bibliografia lucrărilor de specialitate începînd din anul 1962.

4. S-a propus organizarea unei arhive internaționale coregrafice de film.

Astfel, a 15-a conferință C.I.M.P. a pus bazele unei colaborări mai strînse între cercetători în privința schimburilor de materiale și participării la elaborarea unei lucrări comune. În acest sens trebuie să subliniem discuțiile rodnice cu cercetătorii maghiari privind jocurile feciorești din Europa Centrală.

CONSTANTIN COSTEA

Chestionarul C. I. M. P. privind dansul popular

Definirea obiectului în speță, definirea termenului de dans popular, constituie întrebarea nr. 1 a chestionarului recent elaborat de biroul executiv al comisiei de dans din cadrul C.I.M.P. Chestionarul cuprinde o serie de întrebări destinate să acopere trei probleme importante.

https://biblioteca-digitala.ro

Prima problemă se referă la definirea termenului de dans popular:

1. Dacă se înțelege prin acest termen numai dansul practicat de către exponenții tradiționali sau dacă se includ și următoarele categorii: *a)* dansuri reanimate în mod conștient, *b)* aranjamente de dansuri populare, *c)* dansuri noi compuse.

A doua problemă se referă la viața folclorului în zilele noastre:

1. Dacă există dansuri populare care sînt practicate în mod tradițional fără o cultivare și reconstrucție conștientă.

2. Dacă dansurile sînt bogat reprezentate, dacă există numai cîteva exemplare sau urme ale acestora.

3. Dacă acestea se găsesc numai în regiuni izolate sau sînt larg răspîndite.

În sfîrșit a treia problemă se referă la organizarea cercetării și promovării dansului popular pe plan național. Termenul de dans popular nu este foarte ușor de definit. Pe teritoriul țării noastre dansul popular se practică sub formele lui tradiționale și sub acest raport avem posibilitatea studierii sale pe viu. În multe alte țări însă dansul popular și-a pierdut vitalitatea și sigur că în acest sens întrebările chestionarului își găsesc rostul.

Întrebările chestionarului vizează multitudinea problemelor, diversitatea de situații, răspunsurile fiind menite să dea o imagine a vieții folclorului coregrafic pe plan național precum și asupra organizării cercetării și promovării lui.

Studierea răspunsurilor va avea ca prim rezultat fixarea unor jaloane pentru definirea termenului de « dans popular » absolut necesare muncii viitoare. Cunoașterea vieții folclorului coregrafic și a organizării cercetării și promovării dansului popular pe plan național va constitui un material valoros pentru orientarea în viitor a Comisiei internaționale de dans.

Răspunsul sectorului coregrafic al Institutului de etnografie și folclor, la acest chestionar, constituie contribuția noastră la rezolvarea acestor importante probleme din planul de perspectivă a Comisiei internaționale de dans din cadrul C.I.M.P.

C. C.

Răsfoind publicațiile de specialitate

Russkoe narodno-poeticeskoe tvorcestvo protiv terkvi i relighii. Editura Academiei de științe a U.R.S.S., M.-L., 1961, 292 pag. Studierea problemei legată de lupta împotriva religiei, a instituțiilor religioase și a reprezentanților acestora, constituie o preocupare mai veche a gînditorilor înaintați ruși. Încă din secolul trecut A. S. Pușkin, V.G. Belinski, A.I. Herzen și alții au arătat că « religiozitatea » poporului rus, susținută de ideologii claselor dominante din Rusia feudalo-capitalistă, este un fals grosolan menit să inducă în eroare pe aceia care nu cunoșteau adevărata stare de lucruri din Rusia. La vremea sa Pușkin constata că poporul rus manifestă « dispreț față de popi și indiferență față de religie », iar Belinski susținea că « prin natura sa acesta este un popor de atei ». Aceste constatări decurg din cunoașterea temeinică a vieții, gîndurilor și sentimentelor poporului exprimate adesea în creația sa artistică. Ele sînt confirmate de faptul că în creația poetică a poporului rus un loc important ocupă operele cu tematică antireligioasă și anticlericală. Studierea și popularizarea operelor foclorice îndreptate împotriva bisericii și a religiei contribuie la cunoașterea unei însemnate părți a foclorului rus și la educarea ateistă a oamenilor muncii.

« Creația populară poetică îndreptată împotriva bisericii și a religiei» constituie, pentru prima dată în U.R.S.S., obiectul unei originale și interesante antologii, alcătuită de pe pozițiile materialismului dialectic și istoric. Antologia cuprinde 245 de piese, diferite ca gen și dispuse după criteriul tematic în următoarele șapte capitole: 1. Biblia, Dumnezeu și sfinții. Reprezentarea despre rai și iad; 2. Biserica și clerul în slujba claselor conducătoare; 3. « Minuni » bisericești. Icoane. Superstiții și prejudecăți; 4. Sărbători religioase. Ritualuri. Slujba religioasă; 5. Clerul și aspectul său moral. Bigotismul; 6. Popa și țăranul. Argații popii; 7. Mănăstirea. Moravuri mănăstirești. Ca gen, în antologie predomină snoava; în rest întîlnim versuri satirice, povestiri, mai rar basme, ceastușki, proverbe, zicători.

În studiul introductiv autorii L. V. Domanovski și N. V. Novikov tratează cîteva din problemele importante ale folclorului îndreptat împotriva bisericii și a religiei (printre care apariția folclorului antireligios, combaterea lui în Rusia țaristă), prezentînd în mod succint istoricul culegerilor și publicațiilor de folclor antireligios și expunînd pe larg evoluția acestui « gen» folcloric după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie.

Autorii lucrării reușesc să prezinte cititorului contemporan una din laturile concepției despre lume a poporului rus, reflectată în folclorul anticlerical și antireligios, și anume « dispre-

https://biblioteca-digitala.ro

țul față de popi și indiferența față de religie» despre care vorbea Pușkin. Acest fapt apare mai clar după parcurgerea materialului. Multe proverbe vorbesc despre indiferența față de religie: « Dacă nu tună, țăranul nu se închină », « Bizue-te pe Dumnezeu, dar nu te lăsa pe tînjală », « După Dumnezeu dacă ai să pleci, nimic nu ai să găsești» și multe altele.

Autorii au evidențiat — și acesta este un merit al întregii lucrări — acea latură puternică a folclorului antireligios, în care se face simțită concepția despre lume spontan materialistă a poporului. Semnificativă în această privință este snoava « Scrierea sfîntă », în care descrierea evenimentelor, a locului acțiunii, caracterele și faptele eroilor se leagă numai aparent de Biblie.

O țintă în care lovește cu putere satira folclorului antireligios este « lumea de dincolo ». În povestirile și snoavele consacrate acestei teme apare întotdeauna figura eroului simplu, provenit din popor, care a fost pe « lumea cealaltă », unde, după învățătura creștină, sufletul omului își ocupă locul dinainte pregătit, în funcție de comportarea sa pe pămînt. Pline de umor și fantezie sînt snoavele « Cum a ajuns bețivul în rai », « Soldatul pe lumea cealaltă », « Țăranul în cer », « Cui nu-i place, să nu asculte », în care se conturează clar atitudinea poporului față de « lumea de dincolo », pe care o consideră o invenție a popilor.

Snoavele și basmele populare demască și satirizează fără milă « minunile » bisericești, demonstrînd fără putință de tăgadă, că acestea sînt minciuni sfruntate, care au drept scop înfricoșarea poporului și îmbogățirea popilor pe seama ignoranței și credulității oamenilor. Printre snoavele cu această temă se numără « Adevărul despre Sf. Feodosie », « Sf. Panteleimon », « Sf. Avraam » ș.a.

În folclorul antireligios și anticlerical sînt vizate și alte aspecte legate de biserică și de slujitorii ei ca: lăcomia și prostia popilor, ritualul bisericesc, legătura bisericii cu puterea laică. Un întreg capitol din antologie este consacrat demascării vieții călugărilor; tema este generată de lupta de clasă a țărănimii împotriva mănăstirilor ca proprietari feudali, pe ale căror pămînturi munceau mii de țărani. (« Jocul de-a egumenii », « Mare păcat să bei apă », « A născut călugărița », « Bătrînul Igrenișce » ș.a.).

L. V. Domanovski și N. V. Novikov supun materialul unei severe analize critice, relevînd latura negativă a concepției despre lume a poporului în care, alături de tendințe progresiste și democratice, s-au păstrat elemente ale moralei religioase, ale credinței naive în miraculos și supranatural (vezi proverbele « Omul propune, iar Dumzeu dispune », «Fără Dumnezeu nu poți ieși la liman »). Laturile slabe ale concepției despre lume a poporului se explică prin asuprirea de secole, obscurantismul și mizeria materială și spirituală în care era ținut poporul de către exploatatorii feudali și capitaliști. Ele țin de domeniul trecutului, iar existența lor a fost justificată de condițiile social-economice ale vremii. Ceea ce a fost viabil și a ajuns pînă la noi este latura spontan materialistă din concepția despre lume a poporului, pe baza căreia s-a dezvoltat — în procesul revoluției culturale, în speță, al educației ateiste — concepția despre lume conștient materialistă a poporului eliberat de Revoluția din Octombrie.

După Marea Revoluție Socialistă din Octombrie folclorul antireligios și anticlerical cunoaște o nouă orientare și posibilități nelimitate de circulație orală și scrisă. Alături de folclorul antireligios tradițional apare un folclor antireligios nou, care demască esența de clasă a religiei și care a jucat un rol deosebit de important în munca de educare ateistă a oamenilor muncii din Uniunea Sovietică. Genurile preponderente în folclorul antireligios și anticlerical din perioada care a urmat Marii Revoluții Socialiste din Octombrie sînt ceastușka și proverbul, create în special de tineri.

Antologia « Creația poetică populară îndreptată împotriva bisericii și a religiei » se impune și prin ținuta științifică de prezentare a textelor. Fiecare piesă are indicat locul și data culegerii, culegătorul, informatorul, iar acolo unde este cazul se menționează și publicația în care a apărut pentru prima dată. De cele mai multe ori sînt indicate și variantele. Prin modul de abordare a tematicii și prin realizarea sa științifică, antologia este un valoros aport la studierea folclorului antireligios și anticlerical și la munca ideologică de combatere a superstițiilor și prejudecăților mistico-religioase din conștiința oamenilor muncii.

MAGDA GEORGESCU

★

Cîntecul muncitoresc în revista italiană « Il Contemporaneo ». Revista de artă și literatură « Il Contemporaneo », care apare lunar la Roma, publică în numerele din 1960—61 prezentări însoțite de materiale a cîtorva cîntece protestatare italiene și spaniole. Rubrica se află sub îngrijirea unui grup de cercetători ai cîntecului muncitoresc din Italia. Unii dintre

https://biblioteca-digitala.ro

ei, Sergio Liberovici și M. Galante Garrone, ne-au vizitat țara cu prilejul Festivalului de folclor al țărilor balcanice și din zona Mării Adriatice. Alții, Michele Strasiero, Emilio Jona, Lionello Gennero ne sînt cunoscuți prin contribuția lor la munca de scoatere la lumină a unui valoros material de cîntece de revoltă socială și muncitorești, fie prin publicarea în broșuri, fie prin editarea remarcabilei colecții de discuri a casei « Italia canta », conținînd cîntece revoluționare italiene, spaniole, algeriene, cubane și din alte țări apusene. Întreprinzînd, în condiții adesea foarte grele, investigații amănunțite și perseverente pentru a sesiza și culege cîntecele de protest, cercetătorii italieni au obținut documente muzicale de însemnată valoare istorică și artistico-educativă. Prin strădania lor a fost înfăptuit un important pas înainte în direcția studierii și punerii în lumină a bogatei tradiții a cîntecului protestatar italian, ca și în direcția cercetării și valorificării cîntecului muncitoresc contemporan, dovedind astfel cursul neîntrerupt al dezvoltării sale. Programul prezentat, cu prilejul Festivalului de folclor de la București, de către grupul italian de cîntece muncitorești a oglindit în mod pregnant și concis rezultatele cercetărilor, oferindu-ne cîteva din momentele caracteristice ale principalelor etape de dezvoltare a cîntecului muncitoresc italian.

În lumina jaloanelor trasate de aceste etape, parcurgerea materialului prezentat în revistă, ne prilejuiește cîteva constatări. Majoritatea cîntecelor, dintre care unele și-au avut locul în programul festivalului bucureștean, aparțin repertoriului curent, neocazional, de cîntece muncitorești și sînt opere originale. Datele relativ recente ale nașterii unora dintre ele atestă vivacitatea procesului de creație în cîntecul de protest din Italia. Întîlnim creații anonime, executate pe melodii cu structură liberă, parlando rubato, circulînd în mediul țărănesc. Astfel este, de pildă, cîntecul epic ce relatează, într-un stil lapidar și viguros, asasinarea, din ordinul lui Mussolini, a deputatului socialist Giacomo Matteotti. Prin caracterul său sobru și tragic, prin energia cu care demască și stigmatizează pe cei răspunzători de crimă, el ne trezește în minte cîntecul romînesc « La 13 decembrie »:

Erano tanti;
Viola, Rossi e Dumin:
il capo della banda,
Benito Mussolin.

În strada Cîmpineanu
Au fost întîmpinați
De bruta Mărgineanu
Și-un cordon de soldați.

Un aspect deosebit al actualității cîntecului protestatar îl reprezintă cîntecele spaniole antifasciste publicate în revistă. Din aceste exemple se vede cum regimul dictatorial franchist a stîrnit opoziția maselor largi populare, reflectată în creația de cîntece protestatare, care s-a generalizat în medii foarte diferite. Compuse de muncitori, meseriași, studenți, intelectuali, deținuți politici aceste cîntece antifasciste dovedesc viabilitatea creației orășenești contemporane din Spania.

Printre cîntecele prezentate se află și cîteva din numerosul contingent (peste 100 culese) de cîntece anarhiste care au circulat în Italia. Se știe că, spre deosebire de alte țări, datorită condițiilor specifice ale mișcării muncitorești din Italia, curentul anarhist a avut în această țară o extensie mare. Cîntecele anarhiste, dintre care multe aparțin unor autori cunoscuți, au reprezentat la răscrucea dintre veacul nostru și cel trecut, categoria cea mai populară a cîntecului italian de protest. Acest fapt se oglindește și în numărul mare de cîntece cu conținut anarhist publicate în broșuri. Astăzi ele mai dăinuie doar în amintirea cîtorva informatori mai bătrîni de la care au fost culese de către cercetători.

Unul dintre articole se oprește asupra împrejurărilor nașterii cunoscutului « Imn al muncitorilor ». Alături de « Bandiera rossa » acesta este unul dintre cîntecele revoluționare italiene care au avut o mare răspîndire internațională. Începînd cu ultimul deceniu al secolului trecut el a fost cunoscut și în mișcarea muncitorească de la noi. Puțin mai tîrziu melodia lui a fost adaptată la textul original romînesc « Sus fraților, sus tovarăși ».

Istoria cîntecului de protest din Italia cunoaște reluări și adaptări ale unor producții mai vechi, ale căror melodii au fost folosite pentru vehicularea textelor revoluționare. Acesta este, de pildă, cazul cîntecului studențesc goliardic « Giovinezza ». Pe melodia acestui cîntec a circulat textul antifascist « Delinquenza », virulentă satiră ce demască esența reacționară a fascismului. Alegerea acestei melodii a fost determinată de două criterii politice principale: *a)* ea dădea o ripostă imnului reprezentativ al partidului fascist italian, ce adoptase aceeași melodie; *b)* circulînd pe o melodie cunoscută ca neavînd caracter revoluționar, conținutul său antifascist putea pătrunde în mase fără a atrage atenția organelor represive ale statului.

https://biblioteca-digitala.ro

Acest procedeu de camuflaj a fost răspîndit și în repertoriul de cîntece revoluționare din țara noastră.

În ceea ce privește metoda de culegere putem semnala grija cercetătorilor italieni de a obține documente autentice înregistrate de la deținători. Uneori, ca în cazul cîntecelor anarhiste, a fost necesar să se recurgă la reconstituire sau extragere din publicații. În general s-a căutat ca, pe calea vizitelor, a scrisorilor și a publicațiilor, să se intereseze un public cît mai numeros în acțiunea de cercetare. Acest procedeu a dat rezultate bune, așa cum se poate vedea din scrisorile de răspuns conținînd informații inedite, primite din partea a doi deținători de cîntece muncitorești și publicate în revista mai sus menționată.

N. RĂDULESCU

https://biblioteca-digitala.ro

FOLCLOR DIN TRANSILVANIA. Texte alese din colecţii inedite. Ediţie îngrijită de Ioan Şerb. Cu un cuvînt înainte de Mihai Beniuc. Bucureşti, Edit. pentru literatură, 1962. XIX + 573 [—580] p. (I); 696 [—700] p. (II).

Prin cele două volume masive, sobru intitulate *Folclor din Transilvania* — atît de serios alcătuite sub îngrijirea lui Ioan Şerb şi atît de frumos tipărite, prin grija editurii şi a lui I. Molnar, care s-a ocupat de înfăţişarea grafică — Editura pentru literatură a luat o iniţiativă dintre cele mai însemnate pentru folcloristica romînească. A pus bazele unei mari colecţii de poezie populară prin care — în volume colective, alcătuite fără pedanterie filologică dar cu toată acurateţa ştiinţifică necesară — va fi înfăţişat, pe rînd, folclorul regiunilor patriei noastre, cu accent special pe stadiul actual al creaţiei populare în versuri. Spre deosebire de cărţile de poezie populară însoţită de melodiile ei — care apar în Editura muzicală, în condiţii tehnice şi ştiinţifice demne de toată lauda, marcînd un progres izbitor faţă de felul incomplet în care se editau în trecut culegerile de cîntece populare la noi — colecţia de folclor versificat pe care o inaugurează EPL prin *Folclor din Transilvania* are un caracter de largă difuzare în public. Pe cînd culegerile tipărite de Editura muzicală se adresează mai mult specialiştilor — fie ei folclorişti, fie ei muzicieni — în tiraje limitate, cele două volume de *Folclor din Transilvania* au apărut într-un tiraj apreciabil, de 3215 exemplare, şi la un preţ modest faţă de masivitatea ediţiei şi splendidele ei condiţii grafice. Atît haina lor frumoasă de artă, cît şi caracterul lor antologic — deoarece, după cum se arată în *Nota Editurii*, din materialul imens conţinut de cele 15 culegeri de poezie populară, au fost alese textele cele mai frumoase şi mai importante din punctul de vedere folcloric — au făcut din aceste două volume o operă care se adresează larg, tuturor iubitorilor de artă. Ni s-a dăruit într-adevăr «o mare carte», aşa cum o caracterizează pe drept poetul Mihai Beniuc, în inspiratul său cuvînt înainte, prin care îi acordă nu numai prestigiul său de mare scriitor ci şi de înaintat gînditor întru ale literaturii. În acest cuvînt înainte, Mihai Beniuc aduce un entuziast şi îndreptăţit elogiu înaltei valori de artă a poeziei noastre populare, ca şi perenităţii nesecatei puteri de viaţă a folclorului nostru.

De cînd a apărut *Folclor din Transilvania* s-a scurs nu prea mult timp, dar suficient ca să avem un început de perspectivă asupra felului cum această lucrare şi-a îndeplinit misiunea de deschizătoare de drumuri în folcloristica noastră de azi. Recenziile pline de înţelegerea însemnătăţii ei, care i s-au consacrat pînă acum în presa noastră — şi mă voi mărgini să citez ca exemplu calda şi ampla analiză a frumuseţilor ei poetice, pe care a semnat-o criticul Perpessicius în « Gazeta literară » — dovedesc că iubitorii de artă cărora li se adresase această nouă colecţie au primit-o cu dragostea meritată. Iar epuizarea în foarte scurt timp a întregii ediţii a indicat ratificarea părerilor criticii de către marele public. Nu mai e cazul deci aici, de a adăuga tardiv încă o recenzie pe lîngă cele ce s-au făcut la timp, în privinţa valorii literare a acestei antologii de folclor, nici de a întreprinde o prezentare a ei. Ne putem dispensa de această obligaţie de specialişti, cu atît mai mult cu cît în ampla introducere modest intitulată *Notă asupra ediţiei*—în care Ioan Şerb face un gest de apreciabilă probitate ştiinţifică menţionînd, alături de lămuririle date de însişi autorii culegerilor folosite, şi însemnătatea contribuţiei aduse prin referatul ştiinţific al prof. Mihai Pop—cît şi în notele introductive la fiecare dintre cele 15 culegeri în parte, îngrijitorul ediţiei a întreprins un adevărat studiu folcloric. A comunicat nu numai toate datele necesare asupra felului cum au fost alcătuite diferitele culegeri din antologie, asupra valorii lor literare şi ştiinţifice, dar a adăugat şi o sumă de informaţii şi judecăţi asupra trăsăturilor generale şi asupra particularităţilor specifice ale regiunilor folclorice pe care le reprezintă aceste culegeri.

https://biblioteca-digitala.ro

Avînd în vedere toate acestea, credem că cea mai indicată judecată critică asupra acestei antologii, în momentul de față, ar fi aceea de a verifica întrucît ea corespunde realmente misiunii sale. Adică, întrucît ea înlesnește simplului iubitor de folclor o cunoaștere mai profundă a creației orale, iar specialistului elucidarea unor aspecte și probleme folclorice la ora actuală. Firește, nu e vorba să întreprindem aici această verificare la modul exhaustiv. Bogăția de materiale și diversitatea de aspecte a acestei colecții sînt atît de mari, încît o asemenea întreprindere ar depăși cu mult spațiul unei recenzii. De fapt, ea nu poate fi realizată decît în timp, pe măsură ce poeții vor folosi acest prețios tezaur pentru inspirația lor, iar specialiștii în folclor pentru lucrările lor științifice. Ne vom limita aici la cîteva aspecte, în legătură cu problemele care ne interesează mai mult.

Întîi de toate, pornind de la faptul că majoritatea culegerilor pe care le cuprinde sînt de dată recentă, să vedem întrucît această colecție cu caracter de sinteză contribuie la cunoașterea și valorificarea folclorului nou, creat în anii puterii populare. Îngrijitorul ediției l-a separat de folclorul trecutului — și bine a procedat — întrucît, așa cum arată în *Nota asupra ediției*, acest folclor nou prezintă radicale deosebiri de concepție față de folclorul tradițional. În ceea ce privește aspectele locale — care joacă un rol atît de însemnat în folclorul tradițional — creația populară nouă se prezintă unitară, atît în ceea ce privește conținutul ideologic, cît și stilul artistic, cît și limbajul literar. În consecință, în timp ce creația orală tradițională a fost înfățișată aici pe regiuni folclorice — așa cum au procedat înșiși culegătorii din aceste două volume — folclorul nou a fost întrunit într-un capitol aparte, cuprinzînd creația populară nouă din culegerile respective. Putem spune că, prin acest capitol, colecția *Folclor din Transilvania* aduce o contribuție importantă la cunoașterea folclorului din anii puterii populare, prezentînd 80 texte poetice, în marea lor majoritate de o apreciabilă valoare artistică, iar multe dintre ele înfățișînd aspecte cu totul noi ale acestui folclor. În plus, după culegerile locale, editate de Casele de creație populară ale regiunilor, avem aici prima sinteză — făcută cu mult gust artistic și cu deosebită grijă științifică — a folclorului nou din aproape întreaga Transilvanie.

În același timp, prezența unor culegeri realizate, sau cel puțin începute în trecut, dintre care cea a lui A. Millea, datează încă din sec. XIX (1878—80) ne permite să urmărim pe viu dezbaterea dintre nou și vechi în cadrul poeziei noastre populare. Iată, în timp ce în culegerea lui A. Millea (text nr. 1, vol. II, p. 279) întîlnim denumirea *doină*, iar în cîntecul următor (nr. 3, II, 279) verbul *a hori*, indicînd cealaltă denumire transilvăneană a doinei — semn că în ținutul Mărginimii încă se oscila pe atunci între cele două numiri — în cîntecele și orațiile nupțiale culese de I. Șerb și D. Cesereanu în Țara Zarandului, în 1954, avem surpriza să întîlnim, în refrene, urme ale străvechii denumiri a doinei și ale funcțiilor mult mai multiple ale acestei specii de cîntec în trecutul îndepărtat [1]: *Și iar mi-i dainam și daina, mirească* (nr. 287, I, 94—95); *A daina, dainam, nevasta* (nr. 292, I, 101—104) etc. Iar în culegerea din Maramureș a lui Petre Lenghel-Izanu, într-un text înregistrat în 1956, întîlnim versul inițial *Dui, dui, dui și iară dui* (nr. 29, I, 269—279) iarăși legat de vechea formă *duină* pentru doină. În schimb într-o specie arhaică precum e bocetul, apare — în culegerea lui Dumitru Pop din Sălaj — cuvîntul «telegramă» (nr. 148, I, 217—218):

Țucu-te, tată și mamă,
V-aș trimite-o telegramă,
Pe șuieru vîntului,
Prin fundu pămîntului:
Măriuca nostră dulce
Astăzi de la noi să duce...

Pentru raporturile dintre folclor și literatura cultă, în trecut și azi, sînt interesante amănuntele cu privire la includerea romanței orășenești în fenomenul folcloric, uneori în manifestări tradiționale cu o mare vechime. În prețioasa înfățișare a *Nunții la Paloș*, pe care o dă Gh. Cernea în vol. II, la «masa de mire», sîmbăta, înainte de cununie, se cînta în 1937 romanța *Barca pe valuri*, apoi *La noi sînt codri verzi de brad*, de Goga și *Pe umeri pletele-i curg rîu* de Coșbuc (II, 154—155); iar la «cinstea mirelui» — masa de după sosirea

[1] cf. Ovidiu Papadima: Considerații despre doină (I). *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, IX (1960) nr. 2, 309—329.

https://biblioteca-digitala.ro

căruței cu zestrea miresei — se cîntau « cîntece vechi », cum le zice autorul culegerii, precum *Într-o grădină încîntătoare*, romanță; *Creșteți flori cît gardurile*, cîntec popular; *Munților, fiți mărturii*, autorul îi spune « doină », în realitate e vechiul cîntec pe versurile lui Anton Pann (II,191).

Ne amintim că, în 1937, C. N. Brăiloiu înregistrase de la informatorul George Sofonea, din Făgăraș, relatarea că el cîntase timp de aproape un deceniu, înainte și după primul război mondial, ca un cîntec de jale la înmormîntări, un cîntec cu versurile lui Bolintineanu din *O fată tînără pe patul morții*. Ajungem astfel la mult discutata problemă a necesității depășirii concepției « ruraliste » în materie de folclor, adică a greșitei convingeri că folclorul ar fi cu exclusivitate un fenomen rural. Practic, problema e destul de complicată. Pe de o parte, există pentru culegător, aproape întotdeauna, ispita de a interveni cu modificări în textul cules; în trecut, sub influența lui Alecsandri, se mergea pînă la includerea în culegeri a unor producții ale culegătorului, realizate în stilul popular, fie pentru a le mări valoarea artistică, fie pentru a demonstra anumite teorii folclorice ale autorului culegerii. Tendința aceasta, căreia îi mai cedează în taină chiar și astăzi cîte unii culegători, este pernicioasă cînd include elemente eterogene în creația populară orală a unei perioade de timp date. Pe de altă parte, există acel proces continuu de interpenetrație, de schimburi reciproce, între folclor și literatura cultă, proces foarte firesc — oricîte atitudini potrivnice s-au luat și se vor lua de către teoreticieni — și a i te împotrivi înseamnă a te lupta cu morile de vînt. Un al treilea aspect, în fine, e acel al circulației textelor folclorice, care uneori ia forme neașteptate. Bunăoară, la începutul secolului nostru, se întîlnește o surprinzătoare eflorescență a cîntecului oltenesc de haiducie tocmai în nordul Moldovei. A suspecta ca « neautentice » texte specifice unei anumite regiuni folclorice, întîlnite în culegeri depărtate de ea, este un procedeu care cere multă precauțiune științifică. În orice caz, a elimina din culegeri, la tipărire, texte care te fac a bănui fie intervenția culegătorului, fie o provenință orășenească (cărturărească), fie o circulație surprinzător de îndepărtată față de sursă, — nu ni se pare un procedeu științific în raport cu concepția noastră de azi, ci mai degrabă o rămășiță a concepției ruraliste despre folclor. Datorită acestei concepții eronate, în trecut culegerile au fost epurate de producțiile folclorului orășenesc, muncitoresc, al meseriilor și de alte aspecte, producîndu-se adesea pierderi ireparabile.

Însemnăm aici aceste meditații, deoarece se pare că problema l-a preocupat profund și pe îngrijitorul ediției. În *Nota asupra ediției* vorbește oarecum în antiteză despre « un material autentic popular » pe de o parte, și de unul « în care se pot identifica ușor influențe culte, intervenții cărturărești, precum și piese care-și au originea în alte regiuni » (I, p. XIV). De asemenea, în nota introductivă la culegerea lui A. Millea, menționează « serioasa selecție » la care l-au determinat aceste elemente în culegerea respectivă (II, 276). Din fericire selecția n-a fost atît de severă pe cît ar arăta-o aceste afirmații și, datorită acestei clemențe a îngrijitorului lor, cele două volume de *Folclor din Transilvania* conțin texte care permit cercetătorului să studieze unele dintre cele mai interesante aspecte ale raporturilor dintre literatura cultă și cea populară.

Bunăoară, în gazetele transilvănene cu caracter popular de la sfîrșitul sec. XIX și începutul secolului nostru, pe lîngă folclorul de obișnuită circulație orală, se publicau și produceri în stil popular, de autori din mediul folcloric, însă făcute anume spre a fi publicate. Unele dintre aceste produceri au intrat și ele în circulația orală; e drept, pe o arie restrînsă, dar uneori pe o durată apreciabilă, mergînd pînă la jumătatea unui secol, cum a fost cazul cu *Verșul Buciumenilor* [2]. Foarte prețioase indicații în acest sens ne dă și colecția *Folclor din Transilvania*. În culegerea din Țara Zarandului, de I. Șerb și D. Cesereanu, întîlnim o poezie cu puternice accente sociale, culeasă în 1954, în com. După Piatră, de la Hărăguș Ion (nr.11, I, 11) — text care nu e altul decît cel apărut în *Foaia poporului* (III, 1895, 242) sub titlul *Tînguire. Din Iabuca*, trimis de Ieremia Bojin, « econom », menționîndu-se deci într-o circulație folclorică pe o arie restrînsă, dar pe o durată de șase decenii. Pe de altă parte, multe din textele care astăzi ne apar, la prima impresie, drept « cărturărești » își au sursele în broșurile lui Anton Pann, în colecția lui V. Alecsandri. Ele s-au păstrat sau au intrat în circulația orală a altor regiuni folclorice decît cele de origine, tocmai datorită prestigiului acestor tipărituri în popor. Foarte interesantă în această privință e tocmai culegerea lui A. Millea, făcîndu-ne aproape să regretăm că îngrijitorul ediției a cenzurat-o atît de sever, precum mărturisește,

[2] cf. Ovidiu P a p a d i m a : Aspecte folclorice din « Foaia poporului ». *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, X (1961) nr. 4, 661—701.

https://biblioteca-digitala.ro

în privința elementelor sale « cărturărești ». Făcută « în timpul cînd era elev în cl. VII și VIII la liceul german din Sibiu » (1878—80), culegerea lui Millea ni se pare tipică nu numai pentru folclorul din Mărginime, ci și pentru ceea ce am numi « folclorul diecilor » adică al școlarilor ardeleni în sec. XIX. « Diecii » aceștia, veniți aproape toți din mediul rural, păstrau puternice legături cu folclorul acestuia, dar în același timp se apropiau și de folclorul orășenesc, mai bine zis: al modestelor tîrguri și al populației lor. Astfel cred că se explică prezența numeroaselor texte pe care îngrijitorul ediției le consideră ca « piese neautentice, cu elemente culte, cărturărești », dintre care a păstrat totuși în *Folclor din Transilvania* destul de multe — și bine a făcut. Iată că între aceste texte, la nr. 145 (II, 334), aflăm textul XI, *Bobii*, din *Doinele* cuprinse în colecția Alecsandri (ed. 1866, p. 234), aproape neschimbat, cu pierderea doar a trei versuri din final. De asemenea, nr. 171 (II, 343) nu e decît I-a dintre *Horele* moldovene din col. Alecsandri (p. 324), de care pomenește și C. Negruzzi, în 1840, în *Cîntece populare a Moldaviei*. Versiunea lui Millea e mult dezvoltată în final, în stil specific ardelenesc, deși păstrează refrenul moldovenesc al dansului popular căruia i-a dat numele. Nr. 28 (I, 295) la Millea e « doina » XIV din Moldova, în col. Alecsandri *(Străinul*, p. 240), iar nr. 63 (I, 310) e *Nevasta bătută*, dintre « horele » din Țara Romînească ale col. Alecsandri (XXXI, 354), figurînd mai înainte între cîntecele de lume ale lui Anton Pann. De altfel, texte ale col. Alecsandri nu se întîlnesc numai în vechea și puțin sistematica culegere a lui Millea, ci și în cea foarte riguros supravegheată, făcută în Banat, de N. Mihuța în « ultimii ani », adică foarte de curînd. Nr. 43 (II, 502) — text cules de la Muroni Maria, de 28 ani, din com. Dalci-Zerveși — nu e decît « balada » X, *Șoimul și floarea fragului*, din col. Alecsandri. De altfel, nu numai colecția lui Alecsandri cu surse din toate cele trei țări romînești ale trecutului își are ecourile în culegerile din *Folclor din Transilvania*. Nr. 60 (II, 308) din col. Millea este identic cu *Sună, sună* din col. G. Dem. Teodorescu, cîntec « scris la 1869, după lăutarii din București », aflîndu-se și în « colecțiunile *Dorulŭ* și *Amorulŭ* » (p. 325). Nr. 3 (II, 484) din culegerea bănățeană a lui Nichifor Mihuța este absolut identic cu un text din colecția Iarnik-Bîrseanu (p. 285).

Precizăm. Nu e vorba aici de variante, ci de texte identice în consonanțele lor. Cît despre variante la culegerile anterioare, unele dintre ele ridică probleme tot atît de interesante. În culegerea Millea, găsim variante la texte vechi, circulînd prin manuscrise ardelene încă din a doua jumătate a sec. XVIII, precum nr. 62 (II, 308—10), nr. 287 (II, 386—88) și nr. 288 (II, 388—89), toate cuprinzînd plîngeri ale celor căsătoriți fără voia lor, pentru avere.

Alături de aceste elemente vechi, culegerile de folclor tradițional din *Folclor din Transilvania* aduc noul și sub alte aspecte decît cele ale limbii și ale imaginilor poetice. Se dă atenție *scrisorii în versuri*, făcîndu-se loc, în culegerea din Țara Făgărașului, a lui Ion Bogdan, sub nr. 81 (II, 238), unui *Răspuns la o scrisoare*. Fenomenul — cu toate că observabil de cîteva decenii, în culegerile mai mult cu caracter de colportaj ale unor autori mărunți — nu a fost înregistrat pînă acum în culegerile de seamă, cu caracter științific. Teoretic, s-a vorbit, după primul război mondial, despre scrisorile în versuri ale soldaților de pe front. E prima dată cînd i se dă atenție într-o antologie de folclor. Fără a fi o « specie » a poezici populare — cum o consideră autorul ediției, în nota la textul citat mai sus — deoarece forma versului o capătă în scrisori atît confesiunile cu caracter liric cît și relatările de întîmplări, purtînd deci pecetea epică, scrisorile în versuri sînt o formă de exprimare artistică destul de răspîndită în mase. Legate de ea sînt *semnăturile în versuri*, ca final al unor poezii, fie lirice, fie epice. Iarăși, deși fenomenul e atestat încă din culegerile de folclor din periodicele transilvănene de la sfîrșitul secolului trecut, — e întîia dată cînd e acceptat într-o antologie de folclor (135,II,45—46; 160, II, 158; 225, II, 71—72).

Apar teme noi, sau variațiuni cu totul noi pe teme cunoscute. În culegerea lui I. Bogdan din Țara Făgărașului (nr. 217, II, 269) balada nuvelistică ardeleană se îmbogățește cu un nou episod: Budac, venit « de la munte » să-și vadă sora, pleacă cu vărul său « la șezătoare » și e împușcat pe drum de jandarmi. Tema morții soldatului ia un aspect nou în culegerea lui V. T. Doniga (nr. 7, II, 357—58) — moartea minerului:

Sub o stîncă de aramă,
Trage un miner să moară.
Nu poate muri de milă,
Că n-are lumină-n mînă,
În loc de lumin-aprinsă
Aerul să și oprisă...

https://biblioteca-digitala.ro

Vechi cîntece de dragoste capătă alt conținut, cu mai profunde implicații sociale. În culegerea lui Gh. Vornicu, făcută în 1930—1938, sub nr. 1 (I, 113—14), întîlnim vechea temă a căutării iubitului în adîncul codrului — la « curțile dorului », unde sînt « porțile-nchise » și « mîndrele pe table scrise » — înfățișînd un final neașteptat. Iubitul e aflat:

La curțile domnilor,
Domnilor și grofilor,
Unde-s porțile închise,
Numele pe table scrise.
Pe deasupra ușilor,
Numele colduților
Care au căutat dreptate
De care noi n-avem parte.

Ne pare rău că n-am putut identifica, prin indicele informatorilor culegerii lui Gh. Vornicu, localitatea și de la cine s-a cules această interesantă și neîntîlnită variantă.

Speciile folclorice își accentuează mobilitatea și exemplare ale lor se plimbă între ele. Vechiul cîntec haiducesc, cu îndemnul murgului de a ajunge în sat la mîndra înainte de lăsatul serii, a devenit — în culegerea Șerb-Cesereanu (nr. 12, I, 12) — cîntec de dragoste al moțului plecat cu ciuberele prin țară. În aceeași culegere (nr. 18, I, 14) un cîntec de dragoste pe cunoscuta temă lirică: *Fă-mă, doamne, ce mi-i face, / Fă-mă roata stelelor / În calea...* include acum numele istoric al lui Avram Iancu. Două cîntece de jale ale cătanelor (nr. 12, I, 15 și nr. 24, I, 16—17) sînt atribuite de asemenea lui Avram Iancu. În culegerea lui Ion Bogdan (nr. 218, II, 269—70) cîntecul liric, în stil de bocet, al lui *Vlaicu* tinde să fie asimilat baladei. Dimpotrivă, în culegerea lui Millea apar dizolvări ale baladei nuvelistice în cîntecul liric, precum tema nevestei fugite, ce refuză pretenția podarilor de a-i săruta drept plată pentru trecerea peste rîu (nr. 38, II, 299—300), sau cea a nevestei fugite cu pruncul, întîlnindu-se în codru cu « hoții » (nr. 65, II, 311).

În general, în timp ce situația baladelor integrate colindei rămîne aproape staționară — în toate culegerile care le cuprind — crește sensibil proporția baladelor nuvelistice față de cele de tip mai vechi, eroic, — care par a se fi refugiat în ultimul timp în Banat, unde sînt sprijinite de viața încă puternică a acestor balade în Oltenia învecinată.

Desigur, bogăția de aspecte diferite — multe dintre ele noi — ale colecției *Folclor din Transilvania*, e departe de a putea fi înfățișată într-o recenzie. Noi am vrut să-i demonstrăm valoarea prin analiza unora dintre acelea care ajută la elucidarea unor probleme mai puțin dezbătute în folcloristica noastră.

OVIDIU PAPADIMA

https://biblioteca-digitala.ro

„CÎNTĂRI ȘI STRIGĂTURI ROMÎNEȘTI DE CARI CÎNTĂ FETELE ȘI FICIORII JUCÎND SCRISE DE NICOLAE PAULETI ÎN ROȘIA, ÎN ANUL 1838“. Ediție critică, cu un studiu introductiv de Ion Mușlea. Editura Academiei R.P.R., București, 1962, 111 p.

Apariția ediției critice a culegerii lui Nicolae Pauleti: « Cîntări și strigături romînești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd » întocmită de Ion Mușlea este un model de publicație științifică, informare și seriozitate. Importanța culegerii lui Pauleti, pe care o subliniază autorul în partea introductivă ca « cea dintîi mare și autentică colecție de poezie lirică populară romînească făcută pe teren », întocmită de un « fiu al satului, bun cunoscător al graiului și al oamenilor »... « prima monografie folclorică a unui sat romînesc », cuprinzînd « numeroase texte cu substanțiale calități poetice », solicita această ediție critică, sarcină de care valorosul folclorist clujean s-a achitat cu prisosință.

Studiul introductiv cuprinde o prezentare a ținutului din care a cules Pauleti; date biografice asupra culegătorului, relatarea evenimentelor social-culturale care au determinat interesul pentru folclor a cărturarilor ardeleni, descrierea minuțioasă a manuscriselor culegătorului, o privire de ansamblu asupra bibliografiei folclorului Roșiei, conținutul culegerii, importanța stabilirii variantelor într-o ediție critică, rezultatele obținute în urma acestui fapt, precum și anumite aprecieri de ordin estetic asupra textelor, în raport cu variantele din publicațiile luate pentru comparație.

Cele două ediții ale culegerii lui Pauleti nu pot fi comparate, de fapt. Dacă facem o comparație însă este pentru a scoate și mai mult în evidență meritul deosebit al lui I. Mușlea în editarea acestei culegeri.

Ediția lui Alex. Lupeanu (apărută în 1927), în afară de faptul că nu cuprinde întregul material (doar 160 piese) are și numeroase intervenții în text, precum și o piesă străină de culegere. (Este vorba de « Cîntecu lu Oprea » despre care I. Mușlea ne informează că nu există în manuscris). Meritul ei rămîne însă, așa cum subliniază autorul celei de a doua ediții, în a fi atras atenția asupra manuscrisului ».

Folosindu-se și de materialul lui Nicolae Comșa, aflat în manuscris, asupra vieții și activității culegătorului [1], Ion Mușlea îmbogățește aceste date cu noi contribuții, caută să cunoască îndeaproape satul în care s-a născut și a cules Pauleti, dezvoltarea actuală a satului, cercetează documente de arhivă, precum și o bogată bibliografie istorică și folclorică. Este interesant de reținut partea din studiu în care autorul reliefează interesul reprezentanților Școlii ardelene pentru producțiile folclorice, ca o urmare firească a perioadei în care atenția pentru literatura populară căpătase o importanță deosebită prin publicațiile lui Herder (1778), culegerile lui Arnim și Brentano (1806—1809), precum și poveștile fraților Grimm (1812). Toate aceste puternice manifestări în favoarea literaturii populare nu puteau să nu trezească un ecou, chiar dacă acesta a răsunat mai tîrziu, în rîndul intelectualității ardelenești. Aceasta face ca în « Foaie pentru minte, inimă și literatură », în 1838, să apară chemarea lui Barițiu, chemare adresată în special colaboratorilor, prin care le cerea să culeagă literatură populară.

---

[1] Nicolae Pauleti, culegător al poeziei noastre populare (1838), manuscris în arhiva Secției de istorie literară și folclor a Institutului de lingvistică al Academiei R.P.R. — Filiala Cluj.

https://biblioteca-digitala.ro

I. Muşlea presupune că Pauleti a început să culeagă înainte de a citi apelul, dar că acesta i-a sugerat ideea de a-şi trimite manuscrisul, pentru publicare, lui Bariţiu. Manuscrisul a fost văzut şi de Cipariu, sfătuitorul lui Bariţiu, ţinînd seama de unele adnotări găsite pe manuscris de folcloristul clujean, identificate ca aparţinînd valorosului reprezentant al Şcolii ardelene.

Minuţiozitatea cercetării, de altfel specifică lui I. Muşlea, ne redă o imagine clară a felului în care a cules Pauleti. Pentru prima dată, într-o ediţie, se face o descriere amplă a materialului, a felului cum a fost împărţit, notat, grafiat, cu observaţii iudicioase asupra fiecărei probleme. Considerăm că prezentarea bibliografiei materialului folcloric din Roşia, precum şi comparaţia cu realitatea folclorică actuală sînt de o deosebită importanţă, deoarece acestea ne relevă continua transformare şi evoluţie a elementului artistic popular în legătură cu fenomenele sociale şi influenţa pe care o exercită în momentul de faţă reţeaua de radioficare, vehicularea tinerilor la oraşe etc. Astăzi tineretul din Roşia nu mai cunoaşte nici o piesă din cele culese de Pauleti, doar bătrînii le mai păstrează în repertoriul lor, transformate şi acestea datorită trecerii timpului.

Prin prezentarea textelor, a conţinutului lor, a legăturii cu viaţa satului, fapt pentru care piesele prezintă şi o valoare documentară, I. Muşlea elucidează o serie de probleme nerezolvate de ediţia lui Alex. Lupeanu. Deşi I. Muşlea declară că pentru stabilirea variantelor a restrîns numărul publicaţiilor de folclor cercetate, folosindu-se doar de cele mai apropiate geografic, aceasta nu-l împiedică să consulte un bogat material care se referă şi la zone mai îndepărtate (de exemplu colecţia lui G. Dem. Teodorescu) pentru « stabilirea circulaţiei unui text în colecţiile din diferite regiuni sau, dimpotrivă, pentru precizarea motivelor ce n-au circulat de loc şi care formează deci un bun exclusiv al culegerii respective »... « stabilirea sau rectificarea textelor lui Pauleti »... « relevarea faptului că textul a fost mai bine realizat din punct de vedere poetic la Pauleti (sau invers)... indicarea unor intervenţii personale ale culegătorului sau a împrumuturilor din culegeri străine » (p. 32—33).

Rezultatele obţinute din această comparaţie i-au permis să tragă o serie de concluzii importante în stabilirea adevărului ştiinţific, folcloric. (Menţionează însă că acestea au totuşi un caracter relativ deoarece nu a putut epuiza pentru comparaţie întreg materialul folcloric existent). Astfel a stabilit aria de circulaţie a motivelor care se micşorează o dată cu depărtarea centrului culegerii, a putut identifica piesele strict locale, cărora nu le-a găsit variante în alte publicaţii, a remarcat un număr de texte care apar pentru prima dată în culegerea lui Pauleti chiar dacă aceasta a fost editată mai tîrziu decît alte colecţii. Autorul explică o serie de modificări existente în manuscris ca o urmare firească a condiţiilor în care a cules Pauleti şi subliniază că aceste mici intervenţii pot fi considerate neesenţiale, precizînd însă că de intervenţie se poate vorbi doar în cazul poeziilor sau manuscriselor studenţeşti înglobate în culegerea de la Roşia.

Tot în studiul introductiv, I. Muşlea explică şi grafia adoptată pentru redarea cea mai fidelă a textelor, ţinînd seama de faptul că ele erau scrise în alfabetul chirilic. După lista publicaţiilor comparate cu manuscrisul lui Pauleti, precum şi indicaţiile cu privire la metoda de lucru la acest capitol, urmează materialul folcloric, propriu-zis, în număr de 319 piese în care este păstrată numerotarea culegătorului, deci şi ordinea impusă de acesta. La fiecare piesă sînt indicate şi colecţiile în care i s-au mai găsit variante, precum şi numărul versurilor comune. Comparaţia s-a mai făcut şi pe baza materialului cules de la trei informatori din Roşia, cei mai importanţi dintre cei chestionaţi de autor, în septembrie 1959, în scopul de a verifica viabilitatea pieselor lui Pauleti. Variaţiile existente la aceşti informatori au fost redate la fiecare piesă.

În « Anexă » se găsesc două strigături, care, ţinînd seama de grafia manuscrisului, nu au fost culese de Pauleti, ci adunate, după părerea autorului, de Timotei Cipariu.

Glosarul, ultima parte a ediţiei, cuprinde un număr de 68 de cuvinte considerate de autor ca regionalisme şi deci necesitînd explicaţii. Considerăm însă că era necesar să se includă şi cuvintele: a oblici p. 136, a *observa ;* a îmblăti p. 124, a *treiera ;* marhă p. 112, *vită ;* fedeleş p. 105, *butoi mic înfundat ;* breaz p. 119, *cu o dungă albă pe bot sau cu pată albă pe frunte*, dacă au fost explicate cuvinte care fac parte din aceiaşi familie ca: diac, diecel, diecie sau june, junie sau cuvinte oarecum mai cunoscute ca: peana pentru toc; petac pentru pitac; dat mîna pentru a logodi.

Obiecţiile noastre nu ştirbesc cu nimic valoarea acestei ediţii importante nu numai prin sobrietatea şi profunzimea ei ştiinţifică, ci şi ca primă lucrare de acest gen în folcloristica romînească, rămînînd, după cum am subliniat la începutul acestei recenzii, un model pentru ediţiile viitoare.

LIGIA BÎRGU

https://biblioteca-digitala.ro

VIAȚA LITERARĂ SOVIETICĂ Academia Republicii Populare Romîne. Institutul de studii romîno-sovietice. București 1962, nr. 12, 132 pag.

Stîrnește un interes deosebit și merită să fie continuată inițiativa revistei *Viața literară sovietică* de a consacra, un număr aproape în întregime, unei problematici specializate, circumscrisă într-un anumit domeniu de cercetare. Este cazul folcloristicii, ale cărei realizări și perspective în Uniunea Sovietică sînt amplu prezentate în ultimul număr pe 1962 al revistei.

Volumul se deschide cu o succintă, dar substanțială expunere, semnată de prof. M. Pop, a principalelor probleme ce solicită atenția folcloriștilor sovietici. După trasarea liniilor directoare ale discuțiilor actuale, prezentarea se ramifică pe sectoare de activitate descoperind aspecte particulare interesante ca, de pildă: necesitatea studierii folclorului prin eforturile întrunite ale specialiștilor din diverse domenii, cu alte cuvinte, respectarea caracterului său sincretic, relațiile eposului cu mitul și basmul, încercările de periodizare a folclorului rus, influența reciprocă dintre folclorul diferitelor popoare ale U.R.S.S. etc.

Utilizînd criteriile de bază ale materialismului istoric și categoriile sale, studiul prof. M. Pop impune atît prin cantitatea și calitatea informației cît și prin modul, cu totul remarcabil, în care îmbină analiza cu sinteza.

Celelalte studii pe care le cuprinde revista, în număr de trei, dezbat tot atîtea importante probleme teoretice: definirea obiectului disciplinei, raporturile folclorului cu literatura, caracterele specifice ale eposului rus. Relevabil este faptul că rubrica de *rezumate* a revistei răspunde, în general, acelorași întrebări, adăugînd nuanțe inedite sau, uneori, chiar puncte de vedere polemice. Articolele rezumate (L. Emelianov — Noțiunea de « folclor » în folcloristica sovietică; G. Samarin — Unitatea dintre literatură și folclor; N. Gaghen-Torn — Folclorul contemporan și literatura etc.) lărgesc mult cîmpul discuției și sugerează întreaga complexitate a preocupărilor din ultimii ani ale folcloriștilor sovietici.

Studiul lui K. V. Cistov: « Folcloristica și contemporaneitatea » își propune să stabilească sfera și funcțiile folcloristicii, considerîndu-le dogmatice și respingînd ca atare punctele de vedere anterior formulate în cadrul discuției referitoare la obiectul acestei discipline. Autorul își face o premiză din constatarea că fenomenele folclorice contemporane, prin complexitatea lor, se refuză unor delimitări stricte, unor clasificări rigide ce caută « puritatea scolastică a faptului științific ». Datorită caracterului lor speculativ și ilustrării faptice precare, discuțiile anterioare au sfîrșit, de fapt, în dispute terminologice, în cadrul cărora creația colectivă era opusă celei individuale iar elementele tradiționale erau opuse elementelor inovatoare.

K. V. Cistov propune extinderea obiectului folcloristicii, astfel încît să corespundă formelor celor mai noi ale creației artistice a poporului, și respectarea caracterului istoric al conceptului « de folclor », este argumentul său principal: « Folcloristica nu trebuie să-și lege existența de una din formele istorice trecătoare ale conștiinței poetice, chiar dacă ei îi datorează denumirea sa, îndeobște acceptată. De aceea, oricît de paradoxal ar suna acest lucru, trebuie să declarăm cu hotărîre că nu este just să considerăm drept obiect al folcloristicii numai folclorul, dacă prin acest cuvînt înțelegem o anumită formă a conștiinței și creației poetice: verbală, colectivă, care și-a format tradiții bine determinate și relativ durabile, care se distinge prin existența de variante, prin caracter anonim etc... Obiectul folcloristicii l-a constituit și trebuie să-l constituie întotdeauna viața poetică a poporului în dezvoltarea ei istorică, istoria culturii poetice populare, oricare ar fi schimbările la care ar fi supusă și oricare ar fi formele (folclorice sau altele) pe care le-ar căpăta ».

Formularea lui Cistov este elastică iar *actualizarea* conceptului evidentă.

https://biblioteca-digitala.ro

Secţiunea finală a studiului este dedicată metodicii culegerilor pe teren.

Fixînd ca sarcină importantă a folcloristicii studierea repertoriului actual de masă, autorul recomandă îmbinarea metodei staţionare cu cea expediţionară. În încheierea articolului său K. V. Cistov explică amploarea dezbaterii în jurul problemelor de metodologie a cercetării tocmai prin faptul că folcloristica sovietică « trebuie să creeze şi să păstreze pentru istorie imaginea documentară a mersului general al dezvoltării culturii poetice a poporului sovietic în perioada construirii comunismului ».

Articolul lui P. Vîhodţev despre « Poezia contemporană şi tradiţiile folclorice» debutează polemic împotriva celor ce consideră că folclorul, datorită limitelor sale istorice, este inapt să fertilizeze literatura contemporană. Întreaga experienţă a poeziei sovietice (de la Maiacovski la Surkov) este adusă în sprijinul tezei că folclorul a contribuit mereu la marile ei cuceriri artistice.

Autorul remarcă, în continuarea studiului său, o anume discrepanţă între teoria şi practica relaţiilor poeziei contemporane cu folclorul. Dacă cercetările folcloristice, clarificîndu-se mult în plan ideologic, au evoluat şi au ajuns să respingă « principiul paralelismului primar » între citate şi imagini « asemănătoare », practica literară evidenţiază istovirea interesului poeţilor pentru creaţia populară. Autorul avertizează asupra faptului că unii dintre poeţii generaţiei tinere, în căutarea de forme noi, apelează la experienţa curentelor moderniste în loc să se adreseze folclorului.

Studiul lui Vîhodţev conţine o remarcă de o valoare metodologică deosebită. Analizînd poemul «Din zare în zare» al lui Tvardovski, în care cu toate că elementele folclorice sînt aproape inexistente, « şcoala » poetică populară se poate identifica uşor. Folcloristul sovietic conchide că « slăbirea legăturilor şi asociaţiilor directe de natură folclorică... nu anihilează apropierea principială a lucrării... de spiritul gîndirii artistice a maselor populare ». Distincţiile teoretice la care a ajuns cercetătorul sovietic sînt completate şi ilustrate de analiza la obiect a modului diferit în care fantasticul de sursă folclorică este pus la contribuţie de diferiţi poeţi ca: L. Martînov, V. Lugovskoi, A. Nedogonov etc.

În fine, ultimul studiu pe care revista îl înfăţişează cititorilor ei este « Cu privire la caracterul istoric al eposului rus » şi aparţine lui V. Propp. Reţinem dintr-o argumentaţie foarte amănunţită şi polemică o importantă concluzie: « caracterul istoric al eposului este determinat nu de fapte concrete (care pot lipsi, sau pot fi introduse ulterior), ci de sensul istoric şi de conţinutul subiectului ».

MIRCEA MARTIN

https://biblioteca-digitala.ro

Dr. BERZE NAGY JANOS: *MAGYAR NEPMESETIPUSOK*

[Catalogul poveştilor populare maghiare]. [Pecs, 1957, 2 vol. (vol. I 676 p., vol. II 734 p.)

Cunoaşterea poveştilor populare a depăşit de mult stadiul de preocupare secundară a filologilor, a concentrat interesul unui număr mereu sporit de cercetători, s-a impus ca o disciplină ştiinţifică ai cărei specialişti au stabilit metode şi mijloace proprii de investigaţie şi analiză. Obiectul de studiu, povestea populară sub multiplele ei înfăţişări, prin caracterul social, prin varietatea reprezentărilor poetice, prin conţinutul ideologic şi prin numeroasele tradiţii şi credinţe populare transmise peste veacuri, impune cercetătorului o temeinică pregătire multilaterală pentru a-i trata cu competenţă şi limpezime întreţeserea de aspecte istorice, economice, politico-sociale, etnografice, estetice, psihologice, mitologice, literare, cărora să le determine caracterul naţional sau universal cultural.

Materialul este foarte bogat şi nevoia sistematizării lui s-a simţit încă din veacul trecut. Sînt de altfel cunoscute pe plan mondial diversele sisteme de clasificare ale basmelor, realizate în timp de G. Hahn (1864), Lazăr Şăineanu (1895), Antti Aarne (1910), Eberhard Wolfram (1937), E. Wolfram şi Boratav Pertev (1953). Dintre toate acestea sistemul creat de finlandezul Aarne — după consultarea mai multor specialişti ai timpului şi sprijinit pe observarea unui aspect structural al basmului, că de fapt variantele se dezvoltă din nişte scheme tip de subiecte care circulă de la un popor la altul — s-a impus cu iuţeală şi pînă în 1928 au apărut în colecţia F.F.C., în Finlanda, mai multe cataloage naţionale ale poveştilor popoarelor nordice, poveştilor romîneşti (Ad. Scullerus), şi maghiare (H. Honti). În 1929 folcloristul sovietic Andreiev adaptează sistemul Aarne la specificul basmelor ruseşti, şi-n acelaşi an americanul Stith Thompson completează şi lărgeşte tipologia finlandeză care se generalizează sub numele ambilor cercetători, Aarne — Thompson. De sigur că sistemul are scăderile lui, care au fost comentate de specialişti, însă oferă posibilitatea largă de ordonare a materialului narativ popular şi al îmbogăţirii cu tipuri naţionale care au scăpat alcătuitorilor. Această calitate a sistemului l-a determinat şi pe Berze Nagy Janos să-l folosească: catalogul său de poveşti maghiare depăşeşte însă simpla aplicare a tipologiei Aarne pe care o adaptează şi o interpretează potrivit adîncii sale experienţe în cercetarea şi analiza literaturii populare. Încă din timpul studiilor universitare (1899—1905, cînd şi-a luat diploma de doctor în litere) el a arătat un adînc interes creaţiei artistice populare, interes care l-a însufleţit apoi toată viaţa în munca de culegere şi cercetare folclorică. Printre profesorii săi l-a avut şi pe Lajos Katona care ţinea un curs de analiză comparată asupra poeziei populare. De la el a primit Berze Nagy Janos cele mai multe îndrumări metodologice şi încurajări în munca ştiinţifică de specialitate şi tot de la Katona a preluat în 1908 sarcina de a duce la bun sfîrşit catalogul poveştilor populare maghiare. Sistemul de clasificare folosit la început era dedus din cele existente atunci (Hahn, Gomme, Şăineanu), însă metoda de tratare a poveştilor era originală şi a fost păstrată ca principiu şi amplificată în lucrare, chiar după adoptarea tipologiei Aarne. Catalogul lui Berze Nagy Janos devine astfel o operă de analiză ştiinţifică în care se dau cercetătorilor date mult mai ample decît într-un indice obişnuit, depăşindu-şi titulatura şi anticipînd cu mulţi ani ceea ce se cere astăzi lucrărilor similare. Deosebit de interesant este şi felul în care Berze Nagy Janos şi-a adunat materialul. Fiind un profund cunoscător al tradiţiilor şi poeziei poporului maghiar el a selecţionat poveştile pe care le-a încadrat în catalogul său, îndepărtîndu-le pe cele ce i s-au părut neautentice. Ajunge chiar să determine anumite

https://biblioteca-digitala.ro

părți ale unei povești populare ce sînt de origină nepopulară. Aceasta i-a fost cu putință pentru că Berze Nagy Janos disociază poveștile în unitățile componente, determinînd tipurile din felul cum acestea se înlănțuie, iar împrumuturile din afara tipului apar cu claritate. De aceea, chiar tipurile de povești fantastice sau nuvelistice create din nou nu sînt niciodată reprezentate printr-un singur motiv. Aici Berze Nagy Janos a simțit nevoia unei categorisiri a motivelor. Celor complexe le-a păstrat numele, pe cele mai simple le-a numit elemente. De altfel și Stith Thompson, într-un articol publicat în Ethnographia [1], pune între altele aceeași problemă, ca și a necesității disocierii poveștilor, pe care Berze Nagy Janos le ridicase însă mai înainte.

În cea ce ne privește, așa cum am mai spus [2], credem că în structura poveștilor este necesar și se poate face o distincție clară de conținut între termenii element, motiv și episod, îndepărtîndu-se sinonimiile care au dus la multe confuzii.

Pentru a înțelege mai bine metoda folosită de Berze Nagy Janos, în catalogul său, facem o schiță a unui tip.

I. Se dă nr. tipului după tipologia internațională și titlul. Ex.: 303, Frații gemeni.

II. Se face disocierea în « motive » a tipului luat în general A.B.C.D.E.F. etc.

III. Urmează înșirarea variantelor 1, 2, 3, 4 etc., cu datele bibliografice la fiecare titlu de variantă, așezate în ordinea cronologică a apariției, după autori și grupate pe colecțiile aceluiași autor. Fiecare variantă se disociază în motivele componente și se raportează la generalele A.B.C.D.E.F. cu mențiunea dacă motivul nu există în varianta respectivă sau dacă apare schimbat ori amplificat cu elemente izolate. După ce se descrie astfel fiecare variantă. se arată data și locul culegerii, numele informatorului și se fac scurte aprecieri asupra realizării artistice.

IV. Terminîndu-se înșirarea tuturor variantelor, se deschide capitolul *Literatura comparativă* unde se dau toate referirile bibliografice la colecțiile străine de specialitate în care există vreo variantă a tipului, făcîndu-se o scurtă prezentare a acestora și se arată chiar unele schimbări de motive în folclorul altor popoare.

V. Aici se comentează *Caracterele particulare* ale tipului respectiv, discutîndu-se reprezentări fabuloase, relațiile dintre personaje, punctele esențiale ale desfășurării acțiunii și punctele de încrucișare dintre diferite variante sau tipuri.

Astfel fiecare tip de poveste este încadrat într-o țesătură de referințe care îl ajută pe cercetător să ajungă mai ușor la unele aspecte ale creației populare. După această schemă sînt tratate toate cele 612 tipuri din catalog, cu o erudiție impunătoare.

Lucrarea lui Berze Nagy Janos, deși era gata de tipar în 1942 și propusă să fie imprimată în colecția F.F.C., a apărut abia în 1957, 11 ani de la moartea folcloristului. Redactorul — doctorul în litere Istvan Bano, care semnează și prefața — prin punerea la punct a manuscrisului, a realizat cu competență o ediție meritorie.

Tipărirea postumă a catalogului poveștilor populare maghiare al lui Berze Nagy Janos este un bun serviciu pe care Comitetul Executiv al Consiliului Comitatului Baranya R.P.U. l-a făcut folcloristicii universale, prin punerea în circulație a unui prețios instrument de muncă științifică.

CORNELIU BĂRBULESCU

[1] Budapesta, 1944, 53—58.

[2] Catalogul poveștilor populare romînești. *Rev. folc.*, 5 (1960) nr. 1—2: 63.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Întreprinderea Poligrafică „Arta Grafică" — Bucureşti, Calea Şerban-Vodă nr. 133 — 135

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

43407

Lei 15